Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA
Y TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

TESIS DOCTORAL:

Los cuatro diálogos de la hispanidad: La representación y la construcción poéticas de la idea de hispanidad en *Infinita memoria de América* de Laureano Albán

Presentada por **Ronald Campos López** para optar al grado de doctor con mención internacional
por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:
Dra. María Pilar Celma Valero
Dra. Carmen Morán Rodríguez

2016

Dedicatorias y agradecimientos

Al programa Erasmus Mundus PEACE
Universidad de Costa Rica-Universidad de Valladolid,
por concederme la beca que permitió esta experiencia vital

A las Dras. Peggy von Mayer y María Amoretti,
porque sin sus enseñanzas y recomendaciones no habría podido emprender este viaje

A Montserrat Doucet, Gloria Díez,
Domingo Díaz, Maximiano Revilla y José Carlos Rodrigo Breto,
hermanos poetas con quienes continúo el oficio y el asombro de la palabra

A Laura de Jesús Sen, Cristina Wong, Pilar López, Emma Otheguy,
Nadya Carpio, Imene Yahyaoui, María Deyros,
José Pablo Rojas, Francisco Martínez, Gonzalo Martínez, Gabriel Largaespada
y tantos otros hermanos hispánicos que me acompañaron y me hicieron comprender
que este no era solo un asunto académico, sino de vida

A la Dra. Ilse Logie y al Departamento de Literatura (sección de Español),
de la Universidad de Gante, por su oportunidad, confianza, hospitalidad y solidaridad

A Franklin Chavarría, mis padres René y Victoria, mi abuela Ia,
Luis Carlos Campos, Enrique Seda y a toda mi familia,
porque supieron ser siempre amor y abrazo en los silencios, cercanía aun en las lejanías

Muy especialmente a mis directoras, las Dras. Carmen Morán y María Pilar Celma,
cuyo esfuerzo, paciencia, dedicación, confianza y apoyo me condujeron por estas
y tantas otras sendas, me retaron siempre a crecer como persona
y a ir más allá, seguir, como aprendiz interminable

Y, por supuesto, a mi maestro Laureano Albán,
porque su palabra vive en mí
y en la infinita memoria de nuestra poesía hispánica y universal

Tabla de contenido

Dedicatorias y agradecimientos iii
Tabla de contenido (español) v
Tabla de contenido (inglés) xiii
Abstract xxi

Capítulo I. El viaje sobre la idea de hispanidad a propósito de *Infinita memoria de América* .. 1
1. Justificación 3
2. Planteamiento del problema 6
3. Objetivos 6
3.1. Generales 6
3.2. Específicos 6
4. Marco conceptual 7
4.1. El concepto de diálogo según Mijaíl Bajtín 7
4.2. Generalidades sobre la perspectiva hermenéutica de Gilbert Durand 9
4.3. Hacia los modos de conocimiento según Durand 11
4.4. El símbolo 12
4.5. La imaginación simbólica según Durand 13
4.6. El símbolo arquetípico 15
4.7. Surgimiento del símbolo arquetípico 17
4.8. El mito 18
4.9. Sobre la conceptualización de lo sagrado 20
4.10. La facultad intuitiva 22
4.11. La experiencia mística 23
5. Marco metodológico 27
5.1. Tipo de investigación 27
5.2. La muestra de textos poéticos 27
5.3. Definición operativa de “sujeto lírico” 28

Capítulo II. La obra de Laureano Albán: Estado de la cuestión 31
1. Consideraciones generales sobre Laureano Albán y su producción poética 33
2. Desde la historiografía literaria costarricense 35
2.1. Las generaciones literarias y Laureano Albán 35
2.2. La poesía albaniana en el marco de la poesía costarricense 37

2.3. Lenguaje, estética e ideología albanianos 39
3. Albán en España 40
4. Etapas de la producción poética albaniana 42
5. Principales críticas y valoraciones sobre los textos poéticos albanianos 45
6. Críticas sobre *Infinita memoria de América* y sus poemarios 65
7. Relevancia de esta investigación en el marco de los estudios sobre *Infinita memoria de América* 70

Capítulo III. Sobre los orígenes y evolución de la idea de hispanidad 71
1. Punto de partida 73
2. Aparición del término "hispanidad" 74
3. América para España: Desde 1492 hasta 1830 75
4. Hacia la reconciliación de España con América: La preocupación por la raza y los nuevos vínculos de comunicación intelectual 77
5. Orígenes de los conflictos entre la cultura latina, lo anglosajón y extranjero 79
6. El proyecto restaurador de España 81
7. El interés hispanoamericanista de España: Hacia una idea más clara de hispanida 83
8. La crisis de 1898 y el regeneracionismo español 86
9. Los primeros promotores de la hispanidad 89
9.1. Rubén Darío 89
9.2. Marcelino Menéndez Pelayo 94
9.3. Juan Valera 97
9.4. Rafael Altamira 99
9.5. Miguel de Unamuno 100
10. Situación a finales del siglo XIX 102
11. Desde el pesimismo e invertebración de España hacia el siglo XX: Liberalismo, nacionalismo y el mito de la hispanidad 104
12. La proyección de la idea nacionalista de hispanidad en España e Hispanoamérica 106
12.1. La celebración de la hispanidad 106
12.2. Publicaciones periódicas al servicio de la idea nacionalista de hispanidad 109
12.3. La Exposición Iberoamericana de Sevilla 110
13. Entre la Generación del 98 y los nacionalistas: La Generación del 14 111
13.1. José Ortega y Gasset 111
13.2. Gregorio Marañón 113
13.3. Eugenio d'Ors 114

13.4. Américo Castro 115
13.5. Panorama de transición hacia la idea nacionalista de hispanidad 116
14. Defensores de la idea nacionalista de hispanidad 117
14.1. Ramiro de Maeztu 118
14.2. Zacarías de Vizcarra 123
14.3. Isidro de Gomá 124
14.4. Manuel García Morente 125
14.5. Otros ideólogos 127
15. Conclusión de un ciclo: Antes de la fundación de Falange Española 128
16. La idea nacionalcatólica o ultranacionalista de hispanidad: Desde Falange Española hasta el franquismo 131
16.1. Falange Española e hispanidad 131
16.2. Ideólogos falangistas y la idea imperial de hispanidad 134
16.2.1. Ernesto Giménez Caballero 134
16.2.2. Ramiro Ledesma Ramos 135
16.2.3. Onésimo Redondo 135
16.2.4. Rafael Sánchez Mazas 136
16.3. Franquismo e hispanidad 136
16.4. Ideólogos franquistas y la idea ultranacionalista de hispanidad 138
16.4.1. Antonio Vallejo 139
16.4.2. Francisco Mayán 141
16.4.3. Rafael Gil 142
16.4.4. Hugo Velasco 144
17. De cara a la posguerra 144
18. La idea americanista de hispanidad desde la España peregrina 147
18.1. El problema del nombre de América 149
18.2. Lo indoamericano como problema y objeto de estudio 154
19. La hispanidad según algunos americanistas de la posguerra 156
19.1. José Gaos 156
19.2. Pedro Laín Entralgo 157
19.3. Osvaldo Lira 158
19.4. Gustavo Kosling y Vicente Sierra 160
19.5. Guillermo de Torre 161
19.6. Antonio Tovar 162
19.7. Luis Barahona Jiménez 162

20. Transición hacia la década de los 90 163
21. Desde la comunidad hispánica de naciones hacia el V Centenario 165
22. En torno al V Centenario 168
23. Apunte final 172

Capítulo IV. La hispanidad: Un viaje interminable 175
1. Consideraciones generales 177
2. El mar y el caballo, el deseo y el destino 178
3. Los pueblos que se hicieron a la mar 188
4. La construcción de las naves y su partida 199
5. La navegación y su noche 215
6. La navegación y su día 232
7. Lo indoamericano 240
7.1. Los mitos antropogónicos indoamericanos 240
7.2. El heteroglósico ser indoamericano 249
7.2.1. Los sacrificios indoamericanos y el mito del *anima mundi* 251
7.2.2. Los ancestros viajeros del ser indoamericano 253
7.2.3. La *vita religiosa* indoamericana y el mito del eterno retorno 257
7.2.4. Herencias culturales indoamericanas 258
7.3. A modo de síntesis 271
8. El Encuentro de 1492 272
9. El ser hispánico total 281

Capítulo V. De las voces indoamericanas o la *Geografía invisible de América* 291
1. Consideraciones generales 293
2. Mitos cosmogónicos y antropogónicos de los nahuas, mayas e incas 296
2.1. Mitos cosmogónicos 296
2.2. Mitos antropológicos 313
3. El pensamiento filosófico indoamericano 319
3.1. El ser indoamericano como realidad existente 321
3.1.1. La constitución del ser 321
3.1.1.1. El origen y los mitos 321
3.1.1.2. El alma, el destino y el determinismo sagrado 324
3.1.1.3. La doble naturaleza del ser humano 333
3.1.1.3.1. La naturaleza profana 336

3.1.1.3.2. La naturaleza sagrada 350
3.1.1.3.3. El ser religioso indoamericano 360
3.1.2. Facultades del ser indoamericano y la búsqueda de lo sagrado 365
3.1.2.1. La intuición y el conocimiento trascendental 365
3.1.2.2. La fe y las vivencias del misterio tremendo 370
3.1.2.3. La unión mística y las vivencias del misterio fascinante 372
3.1.2.4. La contemplación mística 374
3.1.3. Problemas filosóficos del ser indoamericano 386
3.1.3.1. La unidad y la armonía cósmicas 387
3.1.3.2. La vida 391
3.1.3.3. El tiempo 394
3.1.3.4. La muerte 398
3.1.3.5. Ciclicidad y transformación del cosmos, el tiempo y el ser 407
3.2. El ser indoamericano como sujeto y sus herencias culturales 415
3.2.1. La agricultura 417
3.2.2. Las herramientas y oficios cotidianos 421
3.2.3. Las obras líticas 423
3.2.4. La religión 428
3.2.5. La educación 435
3.2.6. La poesía 439
4. Las voces invisibles de América 444

Capítulo VI. Cábala, mística y filosofía hispano-judías en *Todas las piedras del muro* 449
1. Consideraciones generales 451
1.1. Los judíos: Desde la historia hasta *Todas las piedras del muro* 453
1.2. Del pensamiento místico y esotérico hispano-judío en *Todas las piedras del muro* 459
2. *Todas las piedras del muro* a la luz de las *sefirot* 463
2.1. *Maljut* o “reinado” 465
2.2. *Iesod* o “fundamento” 477
2.3. *Hod* o “esplendor, reconocimiento” 488
2.4. *Netzaj* o “victoria” 496
2.5. *Tiferet* o “belleza” 510
2.6. *Guevurá* o “poder” 518
2.7. *Jesed* o “bondad, cariño” 526

2.8. *Biná* o “entendimiento”.....530
2.9. *Jojmá* o “sabiduría”.....538
2.10. *Keter* y *daat*.....553
2.10.1. *Daat* o “conocimiento”.....554
2.10.2. *Keter* o “corona”.....561
3. Lo hispano-judío, a través de *Todas las piedras del muro*, para la hispanidad.....571

Capítulo VII. *Érase una vez al-Ándalus*, con su pasado y presente, en el ser hispánico.....577
1. Consideraciones generales.....579
2. El ser hispano-musulmán como realidad existente.....584
2.1. La construcción del ser hispano-musulmán.....584
2.1.1. Orígenes mitológicos e históricos.....584
2.1.2. La doble naturaleza humana y la naturaleza divina.....585
2.1.3. Determinismo sagrado.....590
2.2. Facultades del ser hispano-musulmán y la búsqueda de lo sagrado.....593
2.2.1. La sed espiritual.....593
2.2.2. El conocimiento trascendental y la intuición.....593
2.2.3. Las vivencias del misterio fascinante.....601
2.2.4. La unión mística.....604
2.2.4.1. La *unitas indistinctionis*.....604
2.2.4.2. La *unitas spiritus*.....611
2.2.4.3. La práctica sufí.....618
2.2.5. La contemplación mística.....627
2.3. Problemas filosóficos del ser hispano-musulmán.....630
2.3.1. La unidad y armonía cósmicas.....630
2.3.2. La vida.....633
2.3.3. La doble naturaleza de la creación.....636
2.3.4. La muerte y la eternidad cíclica.....639
2.3.5. El más allá y el Paraíso.....643
2.3.6. La divinidad.....645
3. El ser hispano-musulmán como sujeto y sus herencias culturales.....647
3.1. La búsqueda de la memoria y la identidad hispano-musulmanas.....647
3.2. El espacio andalusí y la permanente herencia hispano-musulmana.....649
3.3. Dos herencias más: una obra arquitectónica y otra de ingeniería.....663
3.4. Ciudades andalusíes.....669

3.4.1. Málaga o la ensoñación del mar 670
3.4.2. Almería o la ensoñación de la piedra 671
3.4.3. Sevilla o la ensoñación del aire 675
3.4.4. Granada o la ensoñación de la noche 681
3.4.5. Madīnat Bastha o la ensoñación de la transparencia 684
3.4.6. Alcalá de Henares o la ensoñación de la torre 686
3.4.7. Alicante o la ensoñación del castillo 687
3.5. Las ruinas 689
3.6. La escritura 698
3.7. La poesía 700
3.7.1. Otra metapoética en torno a la rosa 713
4. Érase una vez…, sí, pero todavía hoy al-Ándalus 717

Capítulo VIII. El cubo de trece caras: La idea de hispanidad en *Infinita memoria de América* 721
1. En la forma, la idea 723
2. En el cubo, la memoria 727
3. En el domicilio, el sincretismo cultural y la identidad barroca 732
4. En el ser hispánico, el ser humano universal 735
5. En la heteroglosia religiosa, lo sagrado 736
6. En lo sagrado, la idea de hispanidad 737
7. En la idea de hispanidad, un quinto ciclo 739

Capítulo IX. El lugar de la *Infinita memoria de América*, el ser hispánico y la idea de hispanidad: Conclusiones 743

Referencias bibliográficas 757

Apéndices 797
Apéndice 1. Bibliografía de Laureano Albán 799
Apéndice 2. Premios obtenidos por la obra poética de Laureano Albán 805
Apéndice 3. Innovaciones simbólicas en *Infinita memoria de América*, según las estructuras antropológicas de lo imaginario de Gilbert Durand 806

Tabla de cuadros

Cuadro 1. Etapas de la producción poética albaniana.....44
Cuadro 2. Conceptos inclusos en la idea de hispanidad de acuerdo con Rubén Darío, Marcelino Menéndez Pelayo, Juan Valera, Rafael Altamira y Miguel de Unamuno ...103
Cuadro 3. Conceptos inclusos en la idea de hispanidad de acuerdo con José Ortega y Gasset, Gregorio Marañón, Eugenio d'Ors y Américo Castro 116
Cuadro 4. Conceptos inclusos en la idea nacionalista de hispanidad de acuerdo con Ramiro de Maeztu, Zacarías de Vizcarra, Isidro de Gomá, Manuel García Morente, Ramón de Basterra y José María Pemán.....130
Cuadro 5. Conceptos inclusos en la idea nacionalcatólica o ultranacionalista de hispanidad de acuerdo con Ernesto Giménez Caballero, Ramiro Ledesma Ramos, Onésimo Redondo, Rafael Sánchez Mazas, Antonio Vallejo, Francisco Mayán, Rafael Gil y Hugo Velasco 144
Cuadro 6. Conceptos inclusos en la idea americanista de hispanidad de acuerdo con José Gaos, Pedro Laín Entralgo, Osvaldo Lira, Américo Castro, Gustavo Kosling, Vicente Sierra, Guillermo de Torre, Antonio Tovar y Luis Barahona 163

Tabla de figuras

Figura 1. Mándala de la doble cuaternidad presente en la realidad psíquica del ser hispano-cristiano en mitad de su viaje 231
Figura 2. Mándala de la doble cuaternidad presente en la realidad psíquica del ser hispánico en el Encuentro de 1492 280
Figura 3. Representación espiralada de la idea de hispanidad en constante evolución 289
Figura 4. Árbol de la vida o sefirótico 464
Figura 5. Representación gráfica de la idea de hispanidad como un cubo de trece caras.....726

Table of Contents

Dedications and Gratitudes....iii
Table of Contents (Spanish)....v
Table of Contents (English)....xiii
Abstract....xxi

Chapter I. A Travel on the Idea of *Hispanicness* in *Infinite Memory of America*....1
1. Justification....3
2. Problem Statement....6
3. Objectives....6
3.1. General....6
3.2. Specific....6
4. Conceptual Framework....7
4.1. The Concept of Dialogue according to Mijail Bajtin....7
4.2. Generalities about the Gilbert Durand's Hermeneutical Perspective....9
4.3. Toward the Modes of Knowledge according to Durand....11
4.4. The Symbol....12
4.5. The Symbolic Imagination according to Durand....13
4.6. The Archetypal Symbol....15
4.7. Emergence of the Archetypal Symbol....17
4.8. The Myth....18
4.9. About the Conceptualization of The Sacred....20
4.10. The Intuitional Faculty....22
4.11. The Mystical Experience....23
5. Methodological Framework....27
5.1. Type of Research....27
5.2. The Poetic Texts Sample....27
5.3. Operational Definition of "Lyrical Subject"....28

Chapter II. The Laureano Alban Poetic Work: State of the Question....31
1. General Considerations about Laureano Alban and his Poetic Production....33
2. From the Costa Rican Literary Historiography....35
2.1. The Literary Generations and Laureano Alban....35
2.2. The Albanian Poetry within the Framework of the Costa Rican Poetry....37

2.3. Albanian Language, Aesthetic and Ideology 39
3. Alban in Spain 40
4. Albanian Poetic Production Stages.....42
5. Principal Critics and Valuations about the Albanian Poetic Texts.....45
6. Critics about *Infinite Memory of America* and its Poetry Books.....65
7. Relevancy of this Research within the Framework of the Studies about *Infinite Memory of America* 70

Chapter III. Of the Origins and Evolution of the Idea of *Hispanicness*.....71
1. Point of Departure 73
2. "Hispanidad" Term Appearance.....74
3. America to Spain: From 1492 to 1830 75
4. Toward the Spain Reconciliation with America: The Race Preocupation and the New Intellectual Communication Relationships.....77
5. Origins of the conflicts between Latin, Anglo-Saxon and Foreign cultures 79
6. The Spain Restorer Project.....81
7. The *Hispanoamericanist* Interest of Spain: Toward a Clearer Idea of "Hispanidad" .83
8. The 1898 Crisis and the Spanish Regenerationism 86
9. First Promoters of the Idea of "Hispanidad" 89
9.1. Ruben Dario 89
9.2. Marcelino Menendez Pelayo.....94
9.3. Juan Valera.....97
9.4. Rafael Altamira 99
9.5. Miguel de Unamuno.....100
10. Situation at the End of the 19th Century 102
11. From the Pessimism and Invertebrate Spain toward 20th Century: Liberalism, Nationalism and the "Hispanidad" Myth.....104
12. Nationalist Idea of "Hispanidad" Projection in Spain and Hispanic America 106
12.1. The "Hispanidad" Celebration 106
12.2. Periodical Publications serving the Nationalist Idea of "Hispanidad".....109
12.3. The Ibero-American Exposition of Seville 110
13. Between the 98's Generation and the Nationalists: The 14's Generation.....111
13.1. Jose Ortega y Gasset 111
13.2. Gregorio Marañon.....113
13.3. Eugenio d'Ors 114

13.4. Americo Castro 115
13.5. Panorama of Transition toward the Nationalist Idea of "Hispanidad" 116
14. Defenders of the Nationalist Idea of "Hispanidad" 117
14.1. Ramiro de Maeztu 118
14.2. Zacarias de Vizcarra 123
14.3. Isidro de Goma 124
14.4. Manuel Garcia Morente 125
14.5. Other Ideologists 127
15. A Cycle Ending: Before the Falange Española Foundation 128
16. The Catholic-Nationalist or Ultra-Nationalist Idea of "Hispanidad": From Falange Española to Franco's Regime 131
16.1. Falange Española and "Hispanidad" 131
16.2. Phalangists Ideologists and the Imperial Idea of "Hispanidad" 134
16.2.1. Ernesto Gimenez Caballero 134
16.2.2. Ramiro Ledesma Ramos 135
16.2.3. Onesimo Redondo 135
16.2.4. Rafael Sanchez Mazas 136
16.3. Franco's Regime and "Hispanidad" 136
16.4. Francoist Ideologists and the Ultra-Nationalist Idea of "Hispanidad" 138
16.4.1. Antonio Vallejo 139
16.4.2. Francisco Mayan 141
16.4.3. Rafael Gil 142
16.4.4. Hugo Velasco 144
17. Facing off the Post-War Era 144
18. From the Pilgrim Spain, the Americanist Idea of "Hispanidad" 147
18.1. The Problem about de America's Name 149
18.2. The Indo-American as Problem and Subject of Study 154
19. "Hispanidad" according to Some Post-War Americanists 156
19.1. Jose Gaos 156
19.2. Pedro Lain Entralgo 157
19.3. Osvaldo Lira 158
19.4. Gustavo Kosling y Vicente Sierra 160
19.5. Guillermo de Torre 161
19.6. Antonio Tovar 162
19.7. Luis Barahona Jimenez 162

20. Transition toward 90's Decade....163
21. From the Nations Hispanic Community toward the 5th Centenary....165
22. Around the 5th Centenary....168
23. Final Remark....172

Chapter IV. The *Hispanicness*: An Endless Voyage....175
1. General Considerations....177
2. The Sea and the Horse, the Desire and the Destiny....178
3. The People who set out to Sea....188
4. The Ships Construction and their Departure....199
5. The Navigation and its Night....215
6. The Navigation and its Day....232
7. The Indo-American....240
7.1. The Anthropogonical American Indian Myths....240
7.2. The Heteroglossic American Indian Being....249
7.2.1. The American Indian Sacrifices and the *Anima Mundi* Myth....251
7.2.2. The American Indian Being's Ancestral Voyagers....253
7.2.3. The American Indian *Vita Religiosa* and the Eternal Return Myth..257
7.2.4. Cultural American Indian Heritages....258
7.3. As a Summary....271
8. The 1492 Encounter....272
9. The Total Hispanic Being....281

Chapter V. Of the American Indian Voices or the *Invisible Geography of America*....291
1. General Considerations....293
2. Nahua, Maya and Inca's Cosmogonical and Anthropogonical Myths....296
2.1. Cosmogonical Myths....296
2.2. Anthropogonical Myths....313
3. The Philosophic American Indian Thought....319
3.1. The American Indian Being as an Existing Reality....321
3.1.1. The Being Construction....321
3.1.1.1. The Origin and the Myths....321
3.1.1.2. The Soul, the Destiny and the Sacred Determinism....324
3.1.1.3. The Human Being's Double Nature....333
3.1.1.3.1. The Profane Nature....336

3.1.1.3.2. The Sacred Nature 350
3.1.1.3.3. The Religious American Indian Being 360
3.1.2. The American Indian Being's Faculties and the Searching of The Sacred 365
3.1.2.1. The Intuition and the Transcendental Knowledge 365
3.1.2.2. The Faith and the Tremendous Mystery Experiences 370
3.1.2.3. The Mystical Union and the Fascinating Mystery Experiences 372
3.1.2.4. The Mystical Contemplation 374
3.1.3. American Indian Being's Philosophic Problems 386
3.1.3.1. The Unit and the Cosmic Harmony 387
3.1.3.2. The Life 391
3.1.3.3. The Time 394
3.1.3.4. The Death 398
3.1.3.5. The Cosmos, the Time and the Being's Cyclicity and Transformation 407
3.2. The American Indian Being as Subject and its Cultural Heritage 415
3.2.1. The Agriculture 417
3.2.2. The Tools and the Daily Jobs 421
3.2.3. The Lithic Works 423
3.2.4. The Religion 428
3.2.5. The Education 435
3.2.6. The Poetry 439
4. The America Invisible Voices 444

Chapter VI. Hispanic-Jewish Kabbalah, Mystique and Philosophy in *All the Stones of the Wall* 449
1. General Considerations 451
1.1. The Jewish: From History to *All the Stones of the Wall* 453
1.2. Of the Hispanic-Jewish Mystical and Esoteric Thought in *All the Stones of the Wall* 459
2. *All the Stones of the Wall* in light of the *Sephirot* 463
2.1. *Maljut* or "Reign" 465
2.2. *Iesod* or "Foundation" 477
2.3. *Hod* or "Splendor, Recognition" 488

2.4. *Netzaj* or “Victory” 496
2.5. *Tiferet* or “Beauty” 510
2.6. *Guevura* or “Power” 518
2.7. *Jesed* or “Godness, Love” 526
2.8. *Bina* or “Understanding” 530
2.9. *Jojma* or “Wisdom” 538
2.10. *Keter* and *Daat* 553
2.10.1. *Daat* or “Knowledge” 554
2.10.2. *Keter* or “Crown” 561
3. The Hispanic-Jewish, through *All the Stones of the Wall*, to the *Hispanicness* 571

Chapter VII. *Once upon a time al-Andalus*, with its Past and Present, in the Hispanic Being 577
1. General Considerations 579
2. The Hispanic-Muslim Being as an Existing Reality 584
2.1. The Hispanic-Muslim Being Construction 584
2.1.1. Mythological and Historic Origins 584
2.1.2. The Double Human Nature and the Divine Nature 585
2.1.3. The Sacred Determinism 590
2.2. The Hispanic-Muslim Being’s Faculties and the Searching of The Sacred .593
2.2.1. The Spiritual Thirst 593
2.2.2. The Intuition and the Transcendental Knowledge 593
2.2.3. The Fascinating Mystery Experiences 601
2.2.4. The Mystical Union 604
2.2.4.1. The *Unitas Indistinctionis* 604
2.2.4.2. The *Unitas Spiritus* 611
2.2.4.3. The Sufi Practice 618
2.2.5. The Mystical Contemplation 627
2.3. Hispanic-Muslim Being’s Philosophic Problems 630
2.3.1. The Unit and the Cosmic Harmony 630
2.3.2. The Life 633
2.3.3. The Creation’s Double Nature 636
2.3.4. The Death and the Cyclical Eternity 639
2.3.5. The Hereafter and the Paradise 643
2.3.6. The Divinity 645

3. The Hispanic-Muslim Being as Subject and its Cultural Heritage 647
3.1. The Memory Searching and the Hispanic-Muslim Identity 647
3.2. The Andalusi Space and the Permanent Hispanic-Muslim Heritage..... 649
3.3. Two more Heritages: An Architectural Work and an Engineering Work 663
3.4. Andalusi Cities..... 669
3.4.1. Malaga or the Sea Reverie 670
3.4.2. Almeria or the Stone Reverie 671
3.4.3. Seville or the Air Reverie..... 675
3.4.4. Granada or the Night Reverie 681
3.4.5. Madīnat Bastha or the Transparency Reverie 684
3.4.6. Alcala de Henares or the Tower Reverie 686
3.4.7. Alicante or the Castle Reverie..... 687
3.5. The Ruins..... 689
3.6. The Writing..... 698
3.7. The Poetry..... 700
3.7.1. One More Metapoetics around the Rose 713
4. Once upon a time…, yes, but yet today al-Andalus..... 717

Chapter VIII. The Cube of Thirteen Sides: The Idea of *Hispanicness* in *Infinite Memory of America*..... 721
1. In the Form, the Idea 723
2. In the Cube, the Memory 727
3. In the Domicile, the Cultural Syncretism and the Baroque Identity 732
4. In the Hispanic Being, the Universal Human Being 735
5. In the Religious *Heteroglossia*, the Sacred 736
6. In the Sacred, the Idea of *Hispanicness* 737
7. In the Idea of *Hispanicness*, a Fifth Cycle 739

Chapter IX. The Place of the *Infinite Memory of America*, the Hispanic Being and the Idea of *Hispanicness*: Conclusions 743

Bibliographic References 757

Appendices 797
Appendix 1. Laureano Alban Bibliography 799

Appendix 2. Awards Won by Laureano Alban Poetic Work 805
Appendix 3. Symbolical Innovations in *Infinite Memoria of America*, according to the anthropological structures of the imaginary by Gilbert Durand.....806

Table of Pictures

Picture 1. Stages of the Albanian Poetic Production 44
Picture 2. Concepts included in Hispanoamericanist Idea of "Hispanidad" according to Ruben Dario, Marcelino Menendez Pelayo, Juan Valera, Rafael Altamira and Miguel de Unamuno 103
Picture 3. Concepts included in the Idea of "Hispanidad" according to Jose Ortega y Gasset, Gregorio Marañon, Eugenio d'Ors and Americo Castro.....116
Picture 4. Concepts included in Nationalist Idea of "Hispanidad" according to Ramiro de Maeztu, Zacarias de Vizcarra, Isidro de Goma, Manuel Garcia Morente, Ramon de Basterra and Jose Maria Peman.....130
Picture 5. Concepts included in Catholic-Nationalist or Ultra-Nationalist Idea of "Hispanidad" according to Ernesto Gimenez Caballero, Ramiro Ledesma Ramos, Onesimo Redondo, Rafael Sanchez Mazas, Antonio Vallejo, Francisco Mayan, Rafael Gil and Hugo Velasco 144
Picture 6. Concepts included in Americanist Idea of "Hispanidad" according to Jose Gaos, Pedro Lain Entralgo, Osvaldo Lira, Gustavo Kosling, Vicente Sierra, Guillermo de Torre, Antonio Tovar and Luis Barahona 163

Table of Figures

Figure 1. Mandala of the Double Quaternity present in the Psychic Reality of the Hispanic-Christian Being in the Middle of its Voyage.....231
Figure 2. Mandala of the Double Quaternity present in the Psychic Reality of the Hispanic Being in the 1492 Encounter 280
Figure 3. Spiral Representation of the Idea of "Hispanidad" in Continuous Evolution 289
Figure 4. Tree of Life or Sephirotic 464
Figure 5. Graphic Representation of the Idea of *Hispanicness* as a Cube of Thirteen Sides .726

Abstract

This doctoral thesis hermeneutically analyzes the macro-poetry book *Infinite Memory of America (The Discovery, Amerindia, Sepharad and al-Andalus, 1492 / 1991),* of Costa Rican Laureano Alban. The poetic representation and construction of the idea of *Hispanicness* as symbolic, mythic, religious and cultural dialogue are established. For this purpose, archetypes, symbols and myths are identified as ideological and cultural units in each of the four poetry books of *Infinite Memory of America*. They are *The Endless Voyage*, *Invisible Geography of America, All the Stones of the Wall* and *Once upon a time al-Andalus*.

Hermeneutical analysis of *Infinite Memory of America* and establishment of the idea of *Hispanicness*, present in this macro-poetry book, are mainly based on the concept of dialogue according to Mijail Bajtin; some theoretical and methodological principles about archetypes, symbol, symbolic imagination and myth by Gilbert Durand, Mircea Eliade and Carl Jung; some notions of the sacred and intuitional faculty according to Eliade and Rudolf Otto; as well as the notion of mystical phenomenon according to Juan Martin Velasco.

Prior to textual analysis, state of the question of Alban poetry production and Costa Rican and international critique of it are revised in chapter II. Critiques of *Infinite Memory of America* and its four poetry books are specified at the end. Additionally, a new classification of stages of the Albanian poetic production is proposed.

Chapter III offers a panoramic view of the origins and evolution of the idea of *Hispanicness*. This panorama ranges from Spanish colony to the Fifth Centenary of America's celebration. As a special contribution to the topic, five cycles in which the idea of *Hispanicness* got concretized are proposed. Furthermore, the first promoters of the idea of *Hispanicness* are identified, together with the main concepts around this idea and some of its ideologues in each cycle. This frame of reference allows understanding the development and place of new Alban idea of *Hispanicness*.

Analysis of archetypes, symbols and myths in each poetry book determine redaction of chapter IV, dedicated to *The Endless Voyage* and Hispanic-Christian heritage; chapter V, intended to *Invisible Geography of America* and Indo-American heritage; chapter VI, aimed to *All the Stones of the Wall* and Hispanic-Jewish heritage; and chapter VII, assigned to *Once upon a time al-Andalus* and Hispanic-Muslim heritage.

Chapter VIII demonstrates the poetic representation and construction of the *Hispanicness* as a dialogue of four Hispanic cultures, from the daily sacred experiences of the Hispanic being's point of view.

The archetypes of *tellus mater*, the mother and God are the three most significant and redundant ones in *Infinite Memory of America*. They supply the paramount images that structure and organize psychic and cosmic experience of the sacred for the lyrical subject and the Hispanic being. Other nine archetypes are identified in this macro-poetry book. Each one is analyzed in its respective context. These nine are connected to ideas that range from the Hispanic being's psychic reality, recovery of an original, unconscious and intuitive state, and acceptance of the double nature and cosmic belonging, to the poetics of reverie.

Similarly, nineteen symbols significantly redound in *Infinite Memory of America*: the fire, air, water, sea, soil, glass, destiny, death, transparency, blue color, heaven, light, desire, thirst, dream, angel, mirror, stone and night. Forty three more symbols are distributed and emphasized along the four poetry books.

Furthermore, in an imaginary pragmatics level, eighty-six symbols loaded with new senses, but coincident with the anthropological structures of the imaginary of Durand, are identified and established as symbolical innovations in this macro-poetry book.

In a mythological level, three myths are significant reiterated along *Infinite Memory of America*: the Hindu of Mahā-mâyâ, the eternal return and the paradise. The greater number of myths of *Infinite Memory of America* is evoked in *The Endless Voyage*. They are fifty-four narrations. They are specially Indo-American. Other forty-six myths are alluded in *Invisible Geography of America*; twenty one more in *All the Stones of the Wall*; and twelve more in *Once upon a time al-Andalus*.

Through a graphic-symbolical proposal of the idea of *Hispanicness* as a cube of thirteen sides, in *Infinite Memory of America*, the Hispanic being is believed to be poetically represented and constructed as a *heteroglossic homo religious*, according to the dialogue of his four (thirteen) cultural voices, vital dwellings and daily sacred experiences. This dialectic allows configuring a multidirectional memory, a cultural syncretism and a baroque identity. The Albanian idea of *Hispanicness* fundamentally emerges from dialogue and (re)updating of four (thirteen) particular forms in which the Hispanic being lives the tremendous and fascinating mystery of the sacred.

Finally, this new idea also allows the creation of *Hispanicness* neologism. It contributes to clarify in English the ambiguity of terms between "Hispanidad", "Hispanic" and "Hispanism", and to specify evolution and new perspectives of *Hispanicness* in its newest cycles, opposed to most traditional conceptions. This neologism proposal enables assuming the idea of *Hispanicness* not only as sociocultural, historic, philosophic and literary issues, but also as a theoretical problem.

Capítulo I

El viaje sobre la idea de hispanidad a propósito de *Infinita memoria de América*

1. JUSTIFICACIÓN

En 1991, se publicó en Madrid *Infinita memoria de América (El Descubrimiento, Amerindia, Sefarad y al-Ándalus, 1492 / 1991)*, una compilación de cuatro obras destacadas dentro de la literatura hispanoamericana contemporánea, pertenecientes a uno de los mayores poetas de los siglos XX y XXI: el costarricense Laureano Albán. Se reúnen en este macropoemario: *Geografía invisible de América* (1982), *El viaje interminable* (1983), *Todas las piedras del muro* (1988) y *Érase una vez Al-Ándalus* (1991). Juntos componen un único homenaje poético e histórico, editado para la conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América.

Críticos literarios como Berroa (1983), Monge (1984, 1992, 1998), Pilling (1986), Amorós (1987), Fornoff y McClintock (1987, 1995), Rosemberg (1988), Durán (1995, 2003), Valembois (2004), Rodríguez (2006), Doucet (2007a, 2010, 2013) y Pieragnolo (2011) han establecido críticas estilísticas, temáticas y socioculturales sobre los tres primeros poemarios. Al referirse a estos han generalizado aspectos en torno a *Infinita memoria de América*, el cual a manera de prólogo cuenta con el análisis crítico de Megged (1991). Sobre *Érase una vez al-Ándalus*, se encuentran apenas un comentario de Fornoff y McClintock (1995) y unas cuantas alusiones de Durán (1995, 2003). En el capítulo II, se detallan puntualmente estos y otros aspectos sobre la obra de Albán.

Infinita memoria de América no pretende ser un mero instrumento historiográfico, pese a los recursos de verosimilitud utilizados (nombres de personajes, ubicaciones temporal-espaciales, evocación de fuentes bibliográficas históricas o literarias). En él se observa la convergencia de cantos testimoniales históricos (historicidades concretas) desde múltiples perspectivas y referentes (Rodríguez, 2006), entre ellos los culturales, donde la palabra poética funde lo lírico y lo épico (Fornoff y McClintock, 1995), para

> contemplar y transcribir todo el prisma de la hispanidad. Al judío [que] buscó junto al Muro del Templo de Jerusalén, en donde simbólicamente se concentra toda su historia. Al musulmán en la Andalucía en donde tuvo reinos, principados y creó uno de los más imponentes tesoros arquitectónicos. Al indígena de América en sus códices, cantares y arqueología. El español que se hizo al mar para llegar a través de él a todos los confines (Megged, "Mundos que…" 11).

Sobre las herencias de estos cuatro grupos culturales, se representa y construye en *Infinita memoria de América* una idea de hispanidad, que no es, como en el sentido tradicional, unívoca referencia a lo español imperial, lingüístico y católico. A esto más bien debe llamarse hispanismo, según los fenómenos socioculturales e históricos, hispanizantes, ocurridos a finales del siglo XIX y durante las primeras décadas del XX. El capítulo III abarca

el desarrollo sobre este punto y otros vinculados a los orígenes y ciclos evolutivos de la hispanidad. Por su parte, la idea de hispanidad propuesta en este macropoemario albaniano supera las concepciones historiográficas, raciales, psicológicas, geográficas, nacionalistas, políticas, dogmáticas, entre otras; por eso, ha de comprendérsela como un viaje histórico, estético, intuitivo, religioso, existencial y revelador. Rescatando sus antiguas herencias, el sujeto lírico albaniano exalta la metáfora del viaje: el vivir humano en cuanto valor y creación incalculables según leyes naturales o científicas. La hispanidad, en cuanto viaje, es la metáfora de la consciencia y la autognosis. De ahí que *Infinita memoria de América* evoque tiempos y espacios hispánicos en el cronotopos del lector y del V Centenario; embarque viajes por la cuenca hispánica de lo sagrado.

La palabra poética del sujeto lírico se articula, en todo momento, dentro de las estructuras profundas de los arquetipos, símbolos y mitos, a la luz de las múltiples vivencias cotidianas del ser hispánico respecto del misterio tremendo y fascinante de lo sagrado. La imaginación simbólica presente en este macropoemario, por ello, construye un sistema de valores que enriquece y transforma estética y filosóficamente —desde la perspectiva trascendentalista— el rescate de las bases culturales del sujeto hispano-cristiano del siglo XV y sus herencias ibéricas; los mitos cosmológicos, pensamientos filosóficos y presencias de las culturas indoamericanas, anterior y posteriormente a —más que el Descubrimiento— la invención de América[1]; la tradición cabalística, mística y filosófica del judaísmo en Sefarad; y una revaloración de la cultura e historia hispano-musulmana de al-Ándalus. De esta manera, el ser hispánico, para el sujeto lírico, es un ente conformado simultáneamente por las voces de lo hispano-cristiano, lo indoamericano, lo hispano-judío y lo hispano-musulmán.

Aunque la lengua del sujeto lírico de *Infinita memoria de América* es el español, la expresión simbólica, mítica y religiosa de la idea de hispanidad es intercultural y, siguiendo a Mijaíl Bajtín (1989, 1992, 1994), heteroglósica, porque nació como "Muchos diálogos […]

[1] O'Gorman (1958) refuta el término de "Descubrimiento" y propone el de "invención", pues la tesis tradicional implícitamente concibe a América como una cosa en sí, cuya aparición fue un suceso independiente del ser del continente; el resultado de un acontecimiento que, desde fuera, le "pasó" a un ente ya dotado con un ser; por lo que su historia sería una serie de sucesos externos que le "pasan" a esa cosa y, por tanto, una mera contingencia carente de sentido, porque pudo haber ocurrido así o no. La tesis de la invención geográfica e histórica de América explícitamente concibe al continente como una posibilidad de sentido dentro de un marco de significatividad total, ya que dicha invención fue un suceso dependiente de la forma de su aparición; el resultado de un acontecimiento que constituye el ser de un ente; en consecuencia, su historia aparece como una serie de sucesos que actualizan esa posibilidad y se revisten de sentido. Aunque se emplea en el subtítulo, realmente el sujeto lírico de *Infinita memoria de América* no sigue la tesis tradicional del Descubrimiento, ya que muestra en *El viaje interminable* y *Geografía invisible de América* cómo el espacio continental estaba habitado e inventándose desde las primeras migraciones asiáticas y no a partir de la llegada de los hispano-cristianos. Este es un hecho obvio, pero la historiografía continúa hablando de Descubrimiento, asumiendo que, como dice irónicamente O'Gorman, a partir de aquel 12 de Octubre "un hombre reveló al mundo el ser de América que, nadie sabrá explicar cómo, allí estaba plenamente constituido desde la eternidad en paciente espera de que alguien viniera desde Europa a descubrirlo" (74).

del trágico encuentro entre monólogos" (Megged, "Mundos que…" 10). Al sujeto lírico no le interesan los dogmas de un sistema o institución *religioide* específico[2], sino más bien la diversidad de las experiencias sagradas que definen al ser hispánico a lo largo del macropoemario como un *homo religiosus*. Por lo tanto, la idea de hispanidad edificada en este macropoemario constituye un nicho místico y filosófico polisémicamente convergente. A través de la heteroglosia, se intenta no solo observar la representación y la construcción del ser hispánico, sino también ir a su encuentro en el plano integrador de sus múltiples vivencias cotidianas de lo sagrado. De esta forma, el sujeto hispánico, al ser representado por el sujeto lírico, resulta un doblaje: *una* re-presentación de las tantas representaciones que de él se han construido durante los cinco ciclos de la idea de hispanidad. De ahí que en el plano de la figuración poética de Albán el sujeto cultural hispánico aparezca como un ser heteroglósico[3]; él es metafóricamente auténtica heteroglosia o, como dijera Bajtín, multivocidad cultural.

En fin, sirvan aquí las metáforas: La palabra poética en *Infinita memoria de América* es, primeramente, una barco que, como el de Colón, conduce al sujeto lírico hacia el (re)conocimiento, fundación y aceptación de la idea de hispanidad como una incursión histórica, simbólica, estética, intuitiva, existencial, cultural, identitaria y dialógica. Es, en segundo lugar, una espada[4], la cual penetra en las heridas de la historia objetiva para (de)construir sujetos culturales, fronteras de tiempos y espacios, mestizajes, alteridades, evangelización, violencias, etnocidio, aculturación, prejuicios, entre otros, y representar y construir la *otra* realidad de la herida: la hispanidad como un diálogo de cuatro voces, cuatro memorias, un sincretismo cultural, una identidad barroca, cuya heteroglosia religiosa nutre simbólica, mítica y cotidianamente las realidades del ser hispánico en sus cuatro moradas vitales (América[5], España, Sefarad y al-Ándalus), unidas sincrónicamente en *Infinita memoria de América*. Así, la palabra poética de este macropoemario es, en tercer lugar, un espejo que le devuelve al mismo tiempo cuatro reflejos ―y tras de cada uno otros más― al sujeto lírico, según el rostro con que se asome y, por ende, la voz con que cante. Nunca una de sus voces resulta colonizadora ni otra colonizada; no confronta voces, como sucede en el discurso

[2] Se busca con este término establecer una diferenciación entre el auténtico sentido de lo religioso y las prácticas institucionales que lo deforman y desvirtúan, confundiéndolo con intereses económicos, políticos, proselitismos, discriminación, fundamentalismos, entre otros. Lo *religioide* es la conversión de lo simbólico y mítico de la religión en mera sustancia institucional.

[3] Compréndase el término "sujeto cultural" según Cros: una instancia intrapsíquica que, simultánea al *Ego*, emerge de un modelo cultural, de manera que viene a integrar a todos los individuos de una misma colectividad. Así, "en el sujeto cultural *Yo* se confunde con los otros, el *Yo* es la máscara de *todos* los otros" (*El sujeto…* 21). Por eso, el sujeto cultural opera y se manifiesta únicamente en los enunciados de la producción cultural.

[4] Según Chevalier y Gheerbrant, el simbolismo de la espada "posee un doble aspecto: destructor, pero la destrucción puede aplicarse a la injusticia, a la maleficencia, a la ignorancia y, por este hecho, convertirse en positivo; constructor: establece y mantiene la paz y la justicia" (471).

[5] Aunque en el subtítulo del poemario se refiera a "Amerindia", en esta investigación se emplea el término "América".

colonial. Cada una de las voces culturales del ser hispánico en *Infinita memoria de América* se encuentra en una misma jerarquía: se les dedica una profundidad a lo simbólico, lo mítico, lo religioso, lo filosófico, lo social, lo cultural, entre otros, porque las cuatro herencias, semejantes entre sí, se encuentran en un mismo nivel de significancia y abastecen dialógicamente —en principio de forma igual, aunque de facto con distintos grados— de sentido al ser hispánico en el desarrollo del macropoemario.

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

¿Cómo se representa y construye poéticamente la idea de hispanidad a partir del diálogo simbólico, mítico y religioso de las culturas hispano-cristiana, indoamericana, hispano-judía e hispano-musulmana, desde la perspectiva trascendentalista, en *Infinita memoria de América* de Laureano Albán?

3. OBJETIVOS

3.1. GENERALES

1) Analizar hermenéuticamente *Infinita memoria de América* de Laureano Albán.
2) Establecer la representación y la construcción poéticas de la idea de hispanidad como diálogo simbólico, mítico, religioso y cultural en la muestra seleccionada.

3.2. ESPECÍFICOS

1) Identificar los arquetipos, símbolos y mitos presentes como unidades ideológicas y culturales en *El viaje interminable*, *Geografía invisible de América*, *Todas las piedras del muro* y *Érase una vez Al-Ándalus*.
2) Efectuar el análisis hermenéutico de estas unidades ideológicas y culturales en cada uno de los poemarios.
3) Demostrar la representación y la construcción poéticas de la hispanidad como diálogo de las cuatro culturas, desde el punto de vista de las experiencias religiosas del ser hispánico.

4. MARCO CONCEPTUAL

Para el análisis hermenéutico de *Infinita memoria de América* y el establecimiento de la idea de hispanidad presente en este texto, se emplean el concepto de diálogo según Bajtín; algunos principios teórico-metodológicos de Gilbert Durand, Mircea Eliade y Carl Jung sobre los arquetipos, el símbolo, la imaginación simbólica y el mito; asimismo, algunos nociones de Eliade y Rudolf Otto para el concepto de lo sagrado, la facultad intuitiva; y de Juan Martín Velasco en relación con el fenómeno místico.

4.1. EL CONCEPTO DE DIÁLOGO SEGÚN MIJAÍL BAJTÍN

Bajtín (1992, 1994) considera todo signo lingüístico como una forma específica de enunciado, es decir, un signo ideológico o un ideologema: un juego abierto de enunciaciones, voces, en eterna y multiforme lucha por el signo o significación. Así, todo ideologema traduce lo real en un texto (tejido, campo de lucha) o un sistema de valores en diálogo con un horizonte ideológico u *horizonte de expectativas*. Por ende, todo signo lingüístico en cuanto ideologema es dialógico ya que, motivado por las fronteras dialécticas de lo social y lo individual, gesta y expresa su dialogía.

La dialogía es el proceso de intercambio y cruce, el desplazamiento de continuidades y alternancia de voces que tejen un texto literario; o bien un texto cultural, entendido este como un complejo entramado de signos con que se aspira a configurar el mundo y una posición en él. El lenguaje conforma una red de protagonistas donde los personajes se disputan la legitimidad de las palabras, las cuales se reivindican como razón o identidad. El lenguaje es social, habla sobre las relaciones dialógicas, que permiten comprender todo texto cultural como una red de valoraciones y significaciones. Todas las palabras (todos los signos culturales-ideológicos) están abiertas a significar aquello que la clase social, en cuyo seno se produce, expresa en general de manera más o menos consciente. Así pues, todas las significaciones de una sociedad están configuradas en varios discursos socioculturales que luchan por la definición de cada signo. La dialogía y la lucha por el signo son metáforas epistémicas, indicadoras de la construcción creadora de la existencia, la realidad y el contacto con los demás.

La dialogía como capacidad del signo lingüístico le permite a este trascender permanentemente desde el *ser* hasta el *otro* y hasta otras consciencias: la palabra se vuelve ajena dentro de nuevos contextos autoriales. En consecuencia, toda forma de enunciado permite pensar, sentir y vivir la realidad. Así, la palabra está viva, nace en el interior del

diálogo como respuesta, réplica, reflexión y refracción ideológica. Dicha interacción dialógica se da entre las palabras ajenas en el interior de los enunciados. De este modo dialogan los conceptos de signo lingüístico y consciencia humana (esta última entendida como portadora verbal del mundo psíquico del sujeto y la vida social derivada del lenguaje como comunicación). El material ideológico se encuentra inserto en el torrente de la historia; esta es un diálogo de voces y cada sujeto, una intersección de voces. El sujeto hablante se fragmenta en voces que entran en diálogos (internos y externos), los cuales se suceden, contradicen o interrumpen, configurando así el fenómeno sociolingüístico denominado: ideología, la consciencia pensante del hombre (monólogos internos) y el espacio dialógico de la existencia. Por consiguiente, cada sujeto se encuentra saturado de lo social y la vida discursiva no puede existir sin la palabra (voz) del *otro*.

Con base en lo anterior, Bajtín afirma que todo signo verbal se comporta como campo de luchas de los lenguajes, porque el ámbito de ellos es un espacio social. La ley del lenguaje es la lucha por el signo que representa y comprime puntos de vista sobre el mundo, formas de conceptualizar las experiencias sociales, cada una marcada por tonalidades, entonaciones, valores, verdades y significados diferentes. La lucha sígnica resulta, pues, el enfrentamiento de fuerzas sociales y, en consecuencia:

> todos los productos de creatividad ideológica ―obras de arte, trabajos científicos, símbolos y ritos religiosos― representan objetos materiales, partes de la realidad que circundan al hombre […] no tienen existencia concreta sino mediante el trabajo sobre algún tipo de material […] únicamente llegan a ser una realidad ideológica al plasmarse mediante las palabras, las acciones, la vestimenta, la conducta y la organización de los hombres y de las cosas, en una palabra mediante un material sígnico determinado (*El método…* 46).

Dicho de otra manera, todo material ideológico al materializarse expresa y condensa a los seres culturales que lo han producido. Adquiere y posee significación, sentido y valor intrínseco "en la relación social de la comprensión, esto es, en la unión y en la coordinación recíproca de la colectividad ante un signo determinado" (Bajtín, *El método…* 48). Por ello, ningún material ideológico puede estudiarse fuera de su proceso social de producción (y de recepción) que le aporta su sentido de totalidad. En fin, un discurso cultural vive en contacto con otros textos o más bien se desata en otras modalidades textuales.

Siguiendo los susodichos principios, se puede afirmar que toda forma literaria constituye un fenómeno social ideológico; lo medular es la comprensión del conjunto en su misma diversidad, su heteroglosia[6]. Dicha expresión se articula en zonas de creatividad ideológica, las cuales evidencian su horizonte ideológico o totalidad axiológica. Por ello,

[6] La heteroglosia apunta a dos posibilidades de configuración: una de tipo cultural (sociohistórica), la carnavalesca; otra de índole poética (literaria), la polifónica (Bajtín, 1989, 1992, 1994).

todos los factores culturales y sociales están en juego; todo es reflejado y refractado en las respectivas modalidades textuales pertenecientes a específicos horizontes ideológicos:

> en realidad, toda obra artística, lo mismo que cualquier producto ideológico, es resultado de la comunicación. Lo importante en este producto no son los estados individuales psíquicamente subjetivos que origina, sino los vínculos sociales, la interacción de muchas personas que establece […] el medio ideológico siempre se da en un vivo devenir ideológico; en él siempre existen contradicciones que se superan y vuelven a surgir. Empero, para cada colectividad determinada y en cada época de su desarrollo histórico, ese medio representa una singular y unificada totalidad concreta, abarcando en una síntesis viviente e inmediata a la ciencia, el arte, la moral, así como otras ideologías (Bajtín, *El método…* 51-5).

Para los intereses de este estudio, *Infinita memoria de América* expresa la dialogía de ideologemas provenientes de las culturas indoamericana, hispano-musulmana, hispano-judía e hispano-cristiana en un mismo horizonte ideológico: la representación y construcción de la hispanidad. El lenguaje poético de este macropoemario tiende una red de voces que, más allá de la lucha social e histórica objetiva, busca conformar en una misma jerarquía las existencia, realidades e identidad del ser hispánico entendido como un *homo religiosus*. Por eso, los arquetipos, símbolos, mitos y vivencias de lo sagrado que articulan psíquica y socialmente al ser hispánico en *Infinita memoria de América* aparecen como material ideológico en tensión, retomado e inserto en la celebración del V Centenario, momento que permite, por un lado, interactuar al sujeto lírico con el lector; y, por otro, dialogar tanto interior como exteriormente con el heteroglósico mundo hispánico, así como sincrónica y diacrónicamente con sus discursos socioculturales e históricos. De ahí que la idea de hispanidad como diálogo en este texto albaniano sea posible gracias a la interpretación hermenéutica del material sígnico-ideológico que la imaginación simbólica articula dentro del territorio interindividual de significación y valoración del ser hispánico, ya que el lenguaje poético aparece como una capacidad neutral de acumulación de los procesos sociales y, así, se convierte en signo social, dado que "la palabra acompaña como un ingrediente necesario, a toda la creación ideológica en general" (Bajtín, *El marxismo…* 39).

4.2. GENERALIDADES SOBRE LA PERSPECTIVA HERMENÉUTICA DE GILBERT DURAND

Los arquetipos, símbolos y mitos, desde la perspectiva de Durand (1971, 1982, 1993), configuran una visión coimplicadora de contrarios; lo que Jung (2004e) define como: *complexio oppositorum* (conciliación de los opuestos), o Eliade (1981) como: *coincidentia oppositorum*.

Durand idea una manera propia de proceder sobre el análisis de los mitos y textos culturales, a partir de una hermenéutica simbólica, anclada en las ciencias humanas, los descubrimientos junguianos sobre la significación psicológica del símbolo y el lenguaje mítico. Consolida, así, su enfoque filosófico sobre el lenguaje simbólico desde una perspectiva interdisciplinaria, tomando en cuenta aportes de Bachelard, Cassirer, Gadamer y Ricoeur, entre otros.

La hermenéutica durandiana podría entenderse como un estructuralismo figurativo, con un trasfondo hermético-gnóstico y ecuménico de lo imaginario, reconciliador de los contrarios e intermediario entre lo humano y lo divino. Estos principios, basados en el conocimiento simbólico y la no-distinción entre el hombre y el cosmos, superan los planteamientos dualistas del mundo material e ideal, por medio del término triádico (una realidad del lenguaje), el cual organiza una jerarquía axiológica y una ontológica intermedia que garantiza la coincidencia de los opuestos.

Sobre esta base, Durand (1971) exhorta a que se evite la reducción conceptual de lo simbólico, debido a que toda imagen solo puede ser estudiada por la imagen[7]. Antes que reducir la palabra o la imagen a un signo *cósico*, se valora el encadenamiento de símbolos y arquetipos regido por la redes de resonancias, las cuales corresponden a afinidades ocultas que residen en su contenido semántico.

Durand (1971, 1982, 1993) señala que la captación del sentido, en el nivel más primario del mito, de la experiencia vivida y sentida por un sujeto, se logra a través del símbolo como único *médium*, ya que es en el símbolo donde se manifiesta y se realiza solamente el sentido auténtico de mediación de la verdad, concebida esta como sentido.

Por esto, este autor rescata de los estudios de Jung sobre la mitología de la cultura la primacía sobre el carácter comunal o colectivo de lo inconsciente, manifiesto en los sueños, delirios, temáticas y símbolos arcaicos. Este será su punto de apoyo para entender el símbolo en su carácter dual, mediador e intermediario "que complementa y totaliza la consciencia y lo inconsciente, la subjetividad y la objetividad, el pasado y el futuro" (Garagalza 26). En otras palabras, los aportes de Jung le permiten a Durand comprender la captación del sentido que surge no del *logos*, sino de las experiencias vividas y sentidas.

Con base en lo anterior, Durand (1993) defiende que, en el lenguaje, la intervención comunicativa es secundaria en relación con la evocación, expresión, representación,

[7] De acuerdo con Heidegger (1994), entiéndase por *imagen* aquella forma de *poiesis* que permite una mejor captación de lo real, un pensamiento disímil sobre este, así como la reflexión. Toda imagen es anterior a un concepto (límite y fijación del plano consciente), a medida que aquella resulta una expresión del inconsciente profundo, crea una realidad, se encuentra en fuga constante y, por ende, es misteriosa. Toda imagen, en este sentido, promueve la interpretación, ya que es *impresión*: corresponde al símbolo de un contenido desconocido. La imagen, a diferencia del concepto, siempre es vivencial y escapa de la captación intelectual.

comprensión, entre otros. El lenguaje no es una mera copia de una realidad cósica o relacional abstracta, sino que su misión es simbolizar, figurar el sentido. Desde este punto de vista, el lenguaje es subjetividad trascendental o intersubjetiva, pues toda palabra es transcripción, traducción, interpretación creativa de una infraestructura, vivencia o realidad profunda.

La comprensión del lenguaje, de esta manera, exige una apertura de profundidad desde la lingüística hasta la situación pragmática, precisamente, hasta la experiencia antropológica subyacente. El lenguaje, *ergo*, siempre corresponde en la hermenéutica durandiana a un núcleo dinámico, energía psíquica proveniente de lo inconsciente colectivo, por su interpretación simbólica en un proceso de implicación de la propia subjetividad e inmersión en el contexto antropológico-vital. De ahí que para Durand no exista conocimiento sin interpretación.

4.3. HACIA LOS MODOS DE CONOCIMIENTO SEGÚN DURAND

Partiendo del principio anterior sobre el lenguaje, la propuesta hermenéutica de Durand enfatiza el hecho de que "el conocimiento es constitución del mundo y la síntesis conceptual se forja gracias al 'esquematismo trascendental', es decir, por obra de la imaginación" (*La imaginación…* 69). En otras palabras, todo conocimiento es una visión de mundo, cuya síntesis conceptual es alcanzada mediante la imaginación. Por ende, frente a un arquetipo, símbolo o mito no cuenta interpretar en él una explicación cosmogónica precientífica, afectiva o sociológica, sino más bien enfocarse funcionalmente en la expresión inmanente del simbolizante mismo. De aquí que el objeto de la imaginación simbólica constituya una organización inmediata de la realidad desde una consciencia psicocultural.

Se evidencia, pues, que Durand (1971) es partidario de la ideología de su maestro Bachelard (1993), quien distingue dos noumenotécnicas a partir de la utilización del símbolo. Primero, la objetivación científica, la cual intenta subyugar la naturaleza mediante un psicoanálisis objetivo, privilegiar el uso de conceptos que buscan liberar de lo afectivo o sentimental los objetos. Segundo, la subjetivación poética, la cual asimila el mundo por medio del ideal humano, como en el poema, el mito y la religión. Tanto la expresión poética como la subjetividad conducen el poder de la sugestión de las imágenes, puesto que toda auténtica invención se muestra como un ejercicio de la imaginación creadora.

Bachelard (1993) investiga lo inconsciente de los sistemas expresivos, los cuales constituyen la ensoñación de palabras del lector de un poema a partir de la intuición estética. Él explora el universo de lo imaginario y la conducción simbólica desde la captación de las imágenes como productividad psíquica de la imaginación, lejos de la noumenotécnica

objetiva. Por consiguiente, defiende la conducción instaurativa del símbolo y la manifestación dinámica y amplificadora a través de la imagen, ya que esta última organiza una experiencia de la consciencia: una ontología simbólica.

De este modo, se crea una fenomenología del símbolo como núcleo de ensoñación poetizante (Bachelard, 2002b), como "reconciliación con el universo por medio de una conducción metafísica" (Durand, *La imaginación…* 87). En consecuencia, la acción epifánica de la imaginación simbólica constituye una dialéctica donde la imagen persigue al sentido a través de la intuición del misterio; y el símbolo, como una teofanía en acto, representa una tensión creadora de un fin. De ahí que la antropología simbólica reorganice en sus tensiones una teofanía antagónica, ya que: "El símbolo, en su dinamismo instaurador en busca del sentido, constituye el modelo mismo de la mediación de lo Eterno en lo temporal" (Durand, *La imaginación…* 139).

4.4. EL SÍMBOLO

Se define operativamente la noción de símbolo, considerando los aportes de Durand (1971, 1982, 1993), Chevalier y Gheerbrant (1988), y Eliade (1981).

La tesis durandiana prima el sentido simbólico o figurado del lenguaje sobre el sentido propio o literal, porque justamente todo símbolo "evoca, por medio de una relación natural, algo ausente imposible de percibir" (Durand, *La imaginación…* 13). Por eso, el símbolo es imagen o figura: "una representación posible de un objeto relativamente desconocido […] una representación y, en consecuencia, una fuerza centrípeta o fuente de ideas" (*La imaginación…* 13-4). Así, el símbolo conduce lo sensible desde lo representado hasta lo significado y, debido a la naturaleza misma de significado inaccesible, es también epifanía: una "aparición de lo inefable por el significante y en él"[8] (*La imaginación…* 14).

Todo símbolo constituye un paradigma del ser y posibilita, en cierta manera, el hecho de que los objetos y los seres *sean*, ya que es el fundamento de todo cuanto *es*: "Por él a modo de puente el ser se manifiesta a sí mismo: crea un lenguaje, inventa los mundos, juega, sufre, cambia, nace y muere. Pues precisamente por el símbolo la existencia y la realidad del mundo sucesivo dejan de ejercer su tiranía sobre la mente […] El símbolo es el instrumento de la creación" (Chevalier y Gheerbrant 9-10). Como dice Jung: "El símbolo es cuerpo vivo, *corpus et anima*" ("Acerca de la psicología…" 160).

Cada símbolo posee esa otra parte de lo invisible o inefable: ese universo de

[8] Para Durand, lo inefable es "aquello para lo cual no existe ningún concepto verbal, se *manifiesta*, se encarna en y por la imagen, se *expresa* en una figura. 'El símbolo es la epifanía de un *misterio*'" (Garagalza 51).

representaciones indirectas (Durand, 1993). El símbolo es el resultado de la consciencia de un sujeto en su proceso progresivo por impregnar la realidad simbólicamente. Así: "Lo simbolizado no es de ningún modo el símbolo sino aquello inexpresable que no podría decirse de otro modo de no ser por aquella forma que en lo sensible lo manifiesta" (Chevalier y Gheerbrant 10).

Per se, todo símbolo asegura la presencia trascendental del misterio subjetivo en tanto representa, inexcusablemente una *gnosis* concreta y experimental, para nada sistemática, es decir, sin intermediación social[9]. Su transmutación simbólica, por eso, se sustenta en la libertad creadora de la *poiesis* subjetiva (Durand, 1971). Por ende: "La percepción de un símbolo es eminentemente personal, no sólo en el sentido de que varía con cada sujeto, sino también de que procede de la persona" (Chevalier y Gheerbrant 16). Así pues, lo propio del símbolo es "permanecer indefinidamente sugestivo: cada uno ve en él lo que su potencia visual le permite percibir. A falta de penetración, nada profundo se percibe" (Chevalier y Gheerbrant 23). Al respecto manifiesta Eliade: "Los símbolos despiertan la experiencia individual y la transmutan en acto espiritual, en aprehensión metafísica del Mundo" (*Lo sagrado…* 178).

En resolución, el símbolo es de por sí *figura*, y como tal, *fuente de ideas* (Durand, 1971). Por sí mismo, imposibilita al pensamiento directo captar el significado exterior de un proceso simbólico, pues la imagen sensible se encuentra vinculada a un sentido, no a una cosa. En este intento, cada símbolo se reviste de un excedente de significación para funcionar como un auténtico medio de conocimiento y verdad y, en consecuencia, tener la "propiedad excepcional de sintetizar en una expresión sensible todas esas influencias de lo inconsciente y de la consciencia, como también de las fuerzas instintivas y mentales en conflicto o en camino de armonizarse en el interior de cada hombre" (Chevalier y Gheerbrant 16). Todo símbolo posee algo más que un sentido artificialmente dado, porque detenta un esencial y espontáneo poder de resonancia (Durand, 1982), el cual llama a una profundización de la propia existencia (Bachelard, 2002a, 2002b).

4.5. LA IMAGINACIÓN SIMBÓLICA SEGÚN DURAND

Esta dialéctica entre el símbolo, la intuición, la conducción del misterio y la expresión del ser se consigue a través de la imaginación simbólica.

La facultad simbólica del ser humano es el resultado de una reunión de contrarios. Esta

[9] Chevalier y Gheerbrant (1988) llaman *gnosis* al conocimiento supraconceptual del símbolo, confrontado con el saber conceptual, acumulativo o discursivo.

unidad del simbolismo constituye el

> *proceso de individuación* mediante el cual se conquista el yo por equilibración, por "síntesis" de los dos términos del *sinn-bild*: la conciencia clara, que es en parte colectiva, formada por las costumbres, hábitos, métodos, idiomas inculcados por medio de la educación a la psiquis, y el inconsciente colectivo, que no es otra cosa que la libido, esta energía y sus categorías arquetípicas (Durand, *La imaginación…* 74-5).

Desde este punto de vista, la imaginación simbólica corresponde a una construcción lingüística, paradójicamente expresa a través de una letra, de alguna u otra manera ya sistemática. No obstante, se presenta como contemplación más allá del riesgo y bajo la restricción de la construcción lingüística; por ello, se caracteriza por su función sintética, en tanto sistema de polaridades antagónicas, dentro del proceso de individuación, es decir, como "transfiguración de una representación concreta con un sentido totalmente abstracto" (Durand, *La imaginación…* 15).

Precisamente, se llega hasta la imaginación simbólica, "cuando el significado es imposible de presentar y el signo sólo puede referirse a un sentido, y no a una cosa sensible" (Durand, *La imaginación…* 13). La imaginación es entendida, entonces, en el sentido bachelardiano, como: "la facultad de deformar las imágenes suministradas por la percepción" (Bachelard, *El aire…* 9).

Así pues, existen dos maneras de representar el mundo desde el punto de vista consciente (Durand, 1971). Primeramente, se manifiesta una forma directa, pertinente a la percepción o la sensación en tanto experiencia empírica, donde el objeto es cognoscible debido a su aparente naturaleza presentada ante el sujeto. Por otra parte, se encuentra el modo indirecto, relativo a la alusión, reminiscencia o evocación del objeto. En ambos casos, las representaciones se consiguen por medio de una imagen y constituyen dos maneras distintas de la consciencia para grabar la imagen de un objeto.

Tanto directa como indirectamente: "El símbolo es, pues, una representación que hace aparecer un sentido concreto" (Durand, *La imaginación…* 15). Por eso, el simbolismo abarca el dominio de lo inconsciente, metafísico, sobrenatural, suprarreal y, en consecuencia: "Estas 'cosas ausentes o imposibles de percibir', por definición, serán de manera privilegiada los temas propios de la metafísica, el arte, la religión, la magia" (*La imaginación…* 14).

En fin, para Durand, "la imaginación simbólica constituye la actividad dialéctica propia del espíritu […] la verdadera dialéctica no es serena, síntesis, sino una tensión presente de contrarios" (*La imaginación…* 123). La simbolización es considerada como un proceso revelativo al reconducir o transfigurar lo sensible y literal hacia un sentido profundo, pues se encuentra atravesado por una dialéctica entre la tensión creadora —el sentido simbólico nunca

se resuelve o agota completamente en la letra, sino que implica un salto heurístico en el vacío— y la transignificación, la cual conduce la imaginación creadora de sentido, al configurar una proyección de lo subjetivo sobre lo objetivo. Por tanto, ambas tensiones —creadora y transfiguradora— son auténtica *poiesis* trascendental, liberadora, en la que el símbolo viene a considerarse ambigüedad, pues "'sólo vale por sí mismo'. Sus dos partes están infinitamente *abiertas*, y no existe entre ellas una relación unívoca" (Garagalza 52).

La función simbólica es consustancial al ser humano en su práctica cotidiana. Desde el momento cuando un objeto entra en contacto con un sujeto, este lo reviste con un sentido figurado y lo convierte en símbolo, ya que toda aprehensión de la realidad se encuentra caracterizada por la metaforización, la interpretación o la simbolización, siempre dentro de un equilibrio entre "los deseos imperativos del sujeto y las intimaciones del ambiente objetivo" (Durand, *Las estructuras…* 458). De ahí que lo imaginario le permita al ser la revelación de sí mismo, ya que "es la *realidad última* en la que el conocimiento humano viene a descifrar los Imperativos del Ser" (Durand, "Tâches…" 350).

4.6. EL SÍMBOLO ARQUETÍPICO

Jung (2002c, 2002d, 2004c, 2004d, 2004e) llama arquetipos a las dominantes imágenes primigenias de origen inconsciente e inherente a la especie humana, que constituyen los factores formativos y estructurales de la psique. Por eso, son esenciales en todas las mitologías y religiones. Comprenden formas típicas de aprehensión y comportamiento que, al volverse conscientes, aparecen como representaciones.

Con base en la propuesta de Bachelard, Durand (1993) apunta que los arquetipos se vinculan a los gestos y la gramática universales de las pulsiones. Asimismo, dicen sobre ellos Chevalier y Gheerbrant: "Están dentro del alma humana como *modelos* preformados, ordenados (taxonómicos) y ordenadores (teleonómicos), es decir, conjuntos representativos y emotivos estructurados, dotados de un dinamismo formador" (20). En todo caso, estas imágenes primordiales constituyen prototipos de conjuntos simbólicos profundamente inscritos en lo inconsciente colectivo[10]; por eso, llegan a conformar una estructura de la

[10] Empíricamente explica Jung: "lo inconsciente, como el conjunto de todos los arquetipos, es la expresión de toda experiencia humana desde sus más oscuros indicios; no se trata de una expresión muerta —un montón de ruinas abandonadas—, sino de sistemas vivos de reacción y disposición que, por medios invisibles y por lo tanto eficaces, determinan la vida individual. Pero lo inconsciente no es sólo un a priori histórico gigantesco, sino a la vez la fuente de los instintos, en la medida en que los arquetipos no son más que las formas en que se manifiestan los instintos" ("La estructura…" 159). Partiendo de este aserto, expone que: "Lo inconsciente colectivo es la gran masa hereditaria espiritual de la evolución de la humanidad, masa que renace en cada estructura cerebral individual ("La estructura…" 160). Sobre el adjetivo "colectivo" aclara: "Si a este inconsciente lo denomino colectivo es porque, a diferencia del [inconsciente personal], no tiene contenidos

psique universal, innata o heredable[11] (Jung, 1984, 2002d, 2004c). Todo arquetipo es vacío hasta el momento cuando la consciencia se vale de elementos de representación, conexos o análogos con el propósito de volver sensible a aquel, o al menos entendible en su etimología. Por consiguiente, "el arquetipo es una forma dinámica, una estructura que organiza imágenes, pero que no siempre sobrepasa las concreciones individuales, biográficas, religiosas y sociales, de la formación de imágenes" (Durand, *La imaginación…* 72).

Los arquetipos se expresan a través de símbolos particulares cargados con gran patencia energética (Chevalier y Gheerbrant, 1988). Por eso, constituyen una fuente del símbolo (Durand, 1993), ya que son los patrones fundamentales de su formación (Jung, 1984). Desde la perspectiva junguiana, el símbolo arquetípico "en sí mismo, es un 'sistema de virtualidades', 'un centro de fuerzas invisibles', 'un núcleo dinámico' e incluso 'los elementos de estructura numinosa de la psiquis'"[12] (Durand, *La imaginación…* 72). De ahí que el símbolo arquetípico tenga como función religar lo inconsciente colectivo y la consciencia en el sujeto (Jung, 2004e): establecer una distinción entre lo universal y lo individual, el cosmos y lo humano, lo trascendente y lo inmanente, lo subjetivo y lo objetivo, para luego reunir tales antagonismos (Durand, 1971, 1993; Chevalier y Gheerbrant, 1988). A fin de cuentas, el símbolo arquetípico es mediador y constitutivo del proceso de individuación[13]; por lo que posee un sentido concreto, propio, y otro alusivo y figurado.

Finalmente, la exaltación arquetípica del símbolo debe proporcionar su sentido antes que su reducción, ya que el símbolo responde a la creación y emergencias continuas "por medio de la incesante 'metamorfosis' de la libido"[14] (Durand, *La imaginación…* 74).

---

individuales, es decir, más o menos únicos en su género, sino universales y uniformemente extendidos" ("Instinto…" 134). Lo inconsciente colectivo "se distingue de un inconsciente personal por vía negativa" ("El concepto…" 41).

[11] Jung aclara que un arquetipo "es un elemento vacío en sí mismo, formal, un elemento que no es más que una *facultas praeformandi*, una posibilidad *a priori* de la forma de representación" ("Los aspectos…" 78). Por esto, "se hereda el arquetipo, mientras que la imagen 'organizada' por él y percibida por la consciencia se renueva una y otra vez en cada vida como variante subjetiva" ("Instinto…" 134). Prueba de ello son las similitudes entre los contenidos simbólicos de los mitos, las religiones, los "conceptos científicos, filosóficos y morales centrales" ("La estructura…" 160), la poesía, entre otros; todos de diversos grupos culturales.

[12] Al respecto acota Jung: "La aparición de los arquetipos tienen un marcado carácter *numinoso* que ha de calificarse si no de 'mágico', sí al menos de 'espiritual'. De ahí que este fenómeno sea de gran importancia para la psicología de la religión. De todos modos, el efecto no está claro. Puede ser curativo o destructivo, pero nunca indiferente, dando naturalmente por hecho cierto grado de claridad. Este aspecto merece por excelencia la designación de 'espiritual'. Porque no es extraño que el arquetipo aparezca en los sueños o en las creaciones de la fantasía en forma de *espíritu* o que incluso se comporte como un fantasma. Su numinosidad tiene a menudo una cualidad mística con el correspondiente efecto sobre el ánimo. El arquetipo es capaz de poner en marcha concepciones filosóficas y religiosas precisamente entre aquellas personas que se creen muy alejadas de tales accesos de debilidad" ("Consideraciones…" 206-07).

[13] Durand no entiende el proceso de individuación en los mismos términos terapéuticos que Jung. Aquel considera este proceso como el mediador "que complementa y totaliza la conciencia y lo inconsciente, la subjetividad y la objetividad" (Garagalza 26).

[14] Durand (1971) comparte la acepción de libido expuesta por Jung (2004a). Según este último, la libido constituye la energía psíquica y dinámica del arquetipo, expresable parcialmente a través del símbolo.

4.7. SURGIMIENTO DEL SÍMBOLO ARQUETÍPICO

Los símbolos arquetípicos surgen de la psique. Jung (2004a, 2004c, 2004d, 2004e) define esta última como la totalidad de la estructura psicológica del ser humano; por eso, corresponde a un espacio no físico donde tienen lugar los fenómenos psíquicos; una realidad que opera según sus propios principios y se encuentra susceptible de ser comprendida únicamente dentro de sus propios términos.

Dentro de este espacio se mueve la energía vital que puede ser analizada a partir del principio de los opuestos[15]. Este es un principio cósmico y psicológico, enunciado como tensión u oscilaciones, ya que plantea que toda idea, mediante la cual el ser comprende el universo, guarda correspondencia con los procesos de la psique. Debido a este principio, se puede afirmar que para Jung "las concepciones cosmológicas de la mitología describen, no el universo externo, sino el cosmos interno de la psique" (Progoff 85).

Los contenidos arquetípicos se encuentran mutuamente imbricados y fusionados, nunca aislados, en lo inconsciente colectivo, desde donde pueden emerger hasta la consciencia del sujeto mediante la función trascendente[16]. Sin embargo, "pueden llegar a ser conscientes sólo de modo secundario" (Jung, "El concepto…" 42), ya que su auténtica esencia "está incapacitada para acceder a la conciencia […y por tanto…] Cualquier cosa que digamos acerca de los arquetipos son demostraciones o concretizaciones que pertenecen a la consciencia" (Jung, "Consideraciones…" 215). "El núcleo último de significado puede ser parafraseado pero no descrito […pues…] Lo que dice un arquetipo es siempre, en un principio, metáfora lingüística" (Jung, "Acerca de la psicología…" 144-45). Por ende, aunque resulta imposible establecer su referencia, sí se puede interpretar estos contenidos hipotéticamente, cuando se expresan o materializan a través de sueños, fantasías, delirios, mitos, estados de ensoñación, visiones, producciones lingüísticas y estéticas como la poesía, entre otros.

---

[15] Sobre este principio escribe Jung: "la tendencia a relativizar los opuestos constituye una manifiesta cualidad de lo inconsciente" ("Sobre los arquetipos…" 36). Por eso: "*Todo lo humano es relativo, porque todas las cosas reposan sobre contradicciones internas, pues todo cuanto existe constituye un fenómeno energético*. La energía, sin embargo, descansa necesariamente sobre una antítesis anterior, sin la cual no podrían haber energía en lo absoluto. Lo alto y lo profundo, lo caliente y lo frío, etc., tienen forzosamente que existir para que el proceso de compensación, el cual no es otra cosa que energía, pueda tener lugar. […] La cuestión no radica en convertirse en lo opuesto de uno mismo, sino en *mantener los antiguos valores reconociendo a la vez lo valioso de sus contrarios*. Esto es algo que implica un conflicto y un divorcio internos" [sic] ("Inconsciente…" 88).

[16] Jung especifica que la "'función trascendente' psicológicamente deriva de la unión de los contenidos *conscientes* e *inconscientes* […] la tendencia de lo inconsciente y la de la consciencia son los dos factores que componen la función trascendente. *Esta tendencia se llama trascendente porque posibilita orgánicamente el paso de una actitud a otra*, es decir, sin perjuicio de lo inconsciente" [sic] ("La función…" 72-7).

"La máquina psicológica que transforma la energía es el *símbolo*" (Jung, "Sobre la energética…" 47). Por eso, los símbolos activados en la psique de cada sujeto funcionan como entes reales, debido a la intensidad de energía y el contenido emocional. Los símbolos en sí mismos nunca han sido "*conscientemente ideados*, sino producidos por lo inconsciente mediante la denominada revelación o intuición" ("Sobre la energética…" 50). En consecuencia, la formación de los símbolos nunca "puede tener lugar antes de que el alma no se haya demorado el tiempo suficiente en los hechos elementales, es decir, hasta que la necesidad interna o externa del proceso vital provoque una transformación de la energía" ("Sobre la energética…" 26).

En definitiva, los símbolos arquetípicos trascienden desde lo inconsciente colectivo hasta la consciencia, a través de la transformación de la libido y su materialización en los símbolos. Por eso, en cuanto entes potenciales, pueden ser analizados, descritos e interpretados hipotéticamente, según la naturaleza de los fenómenos psíquicos del sujeto, su contexto e historia, evitando reducir los contenidos de lo inconsciente a términos racionales de la consciencia, puesto que todo "proceso simbólico es una vivencia en imágenes y de imágenes" (Jung, "Inconsciente…" 40).

4.8. EL MITO

De acuerdo con Jung: "Lo inconsciente colectivo parece que consta […] de motivos o imágenes mitológicos, por lo que los mitos de los pueblos son los verdaderos exponentes de lo inconsciente colectivo ("La estructura…" 154). Según esta afirmación, "los mitos son ante todo fenómenos psíquicos que ponen de manifiesto la esencia del alma" (Jung, "Sobre los arquetipos…" 6), ya que en estos relatos los arquetipos remontan a doctrinas tribales, un mundo, premisas y condicionamientos espirituales, transmitidos oral y generacionalmente (Jung, 2002d).

Eliade, en sintonía con estos principios junguianos, expone la noción de mito, que ha de seguirse en este estudio:

> Desde hace más de medio siglo, los estudiosos occidentales han situado el estudio del mito en una perspectiva que contrastaba sensiblemente con la de, pongamos por caso, el siglo XIX. En vez de tratar, como sus predecesores, el mito en la acepción usual del término, es decir, en cuanto "fábula", "invención", "ficción", le han aceptado tal como le comprendían las sociedades arcaicas, en las que el mito designa, por el contrario, una "*historia verdadera*", y lo que es más, *una historia de inapreciable valor, porque es sagrada, ejemplar y significativa* [sic] (*Mitos…* 3).

Del extracto anterior se deduce que el mito es un hecho cultural, humano y espiritual, sito en un contexto socio-religioso específico, pues constituye una historia sagrada que refiere a realidades verdaderas, ejemplares y memorables para quien lo cree. Nunca un mito trata sobre un conocimiento exterior, abstracto u objetivo de una circunstancia; al contrario es una manifestación del pensamiento simbólico: un conocimiento sintético (no analítico), basado en imágenes (no es conceptual), que conlleva un *pathos* (Turbayne, 1974). De aquí que los mitos traten "de temas fundamentales en la concepción de la vida y el mundo, como el de los orígenes del universo y la vida, el hallazgo de las artes, los cambios de la vegetación, la necesidad de la muerte" (García Gual 13).

El mito es siempre un relato de una creación que desvela siempre lo sagrado mediante irrupciones en el mundo (Eliade, 1991). Tales irrupciones de la sacralidad fundamentan lo que es el mundo. Por eso, el mito presenta siempre una realidad de carácter sagrado y distingue entre lo sagrado y lo profano como situaciones existenciales del ser. De acuerdo con esto: "El mito, cualquiera que sea su naturaleza, es siempre un precedente y un ejemplo, no solo en relación con las acciones ('sagradas' o 'profanas') del hombre, sino también con relación a su propia condición; más aún: un precedente para los modos de lo real en general" (Eliade, *Tratado…* I... 372).

El mito es lenguaje simbólico: un sistema de metáforas y símbolos (Turbayne, 1974). El lenguaje poético permite la construcción mítica del imaginario, porque manifiesta una integración de antagonismos a través de los símbolos. El lenguaje, en consecuencia, es el principio de cualquier proceso de simbolización y, el mito, en tanto lenguaje, desborda, por un lado, las formas dadas de sentido y propicia una apertura de los campos de significación; mientras, por otra parte, es expresión de los arquetipos (Jung, 1984, 2002a, 2004d). Por ende, el mito puede estar integrado por arquetipos o símbolos, ya que "es el módulo de la historia, y no a la inversa" (Durand, *De la mitocrítica…* 32).

Dice Eliade: "El hombre de las sociedades en que el mito es algo vivo vive en un mundo 'abierto', aunque 'cifrado' y misterioso. El Mundo 'habla' al hombre y, para comprender este lenguaje, basta conocer los mitos y descifrar los símbolos" (*Mitos…* 63). Por esto, lo simbólico, sin duda alguna, conforma la estructura del mito, expresando el conocimiento subjetivo, social e histórico, y vinculando a un sujeto o a la sociedad a que este pertenece con el cosmos (Eliade, 1991). Así lo simbólico del mito señala la identidad, comportamientos y actividades profundas del ser, integrados al universo.

4.9. SOBRE LA CONCEPTUALIZACIÓN DE LO SAGRADO

Para esta investigación, se sintetizan los principios epistemológicos de Otto (1925) sobre lo santo y de Eliade (1981) sobre lo sagrado, en un solo concepto: lo sagrado. Este se entiende como la emoción, la experiencia religiosa que provoca en el ser una manifestación plenaria y cósmica de la divinidad, la potencia por excelencia. Esta manifestación pertenece a un orden totalmente distinto del de las realidades y objetos naturales y profanos del mundo fenomenológico. Se trata de un *ganz andere*: un *algo* radical y diferente de lo humano o cualquier ser terrenal. En consecuencia: "Lo sagrado es un tipo particular del proceso creador del hombre, por medio del cual manifiesta un modo de ser, de obtener una posición concreta en el mundo, radicalmente diferente de la existencia profana" (von Mayer, "Lo sagrado…" 117).

Lo sagrado, así, es una referencia significativa a lo numinoso, lo irracional, lo construido como esencia a partir de predicados personales y racionales sobre un objeto o ente incapaz de ser *entendido*. Lo irracional no debe comprenderse como algo no-racional, sino procedente de la experiencia subjetiva, de lo inconsciente. De este modo, al ser lo sagrado una experiencia irracional, resulta de ello un conocimiento intuitivo, una vivencia profunda y trascendental, un contenido vivido y afectivo, un lenguaje simbólico. Por tanto, estableciendo relación entre los argumentos de Otto, Eliade, Jung y Durand hasta ahora expuestos, se puede afirmar que la experiencia de lo sagrado procede de lo inconsciente colectivo.

Con base en lo anterior, lo sagrado siempre es un excedente de significación, debido a los elementos inefables (es inaccesibilidad a la comprensión a través del concepto). Por eso, corresponde en todo momento a una categoría explicativa y valorativa, de la cual se excluye lo racional y moral. Se considera una categoría pura[17], ya que, en un primer nivel, surge de la base de las experiencias del ser a partir de sus impresiones sensibles; y, en un segundo nivel, depende de que exista en el ser una disposición latente del espíritu (la facultad intuitiva) y una reflexión sobre los elementos de lo numinoso: lo terrible, lo espantable, lo pavoroso, lo misterioso, lo fascinante, lo majestuoso, lo augusto y lo enérgico (Otto, 1925).

En este sentido, lo sagrado abarca dos aspectos reunidos en la *eusebeia* o relación de emoción y servidumbre respecto a lo divino. Tales aspectos son el *mysterium tremendum* y el *mysterium fascinans*.

[17] Ferrater Mora explica que una categoría pura corresponde a aquel conocimiento que se ha obtenido solo por medio de la experiencia y de su reflexión, distinto de la deducción empírica. Agrega: "El sentido constructivo de los conceptos puros del entendimiento tiene su justificación en que sólo por ellos puede el sujeto trascendental pensar los objetos de la Naturaleza y concebir a ésta como una unidad sometida a leyes" (*Diccionario…* 57).

En primera instancia, lo sagrado se considera un misterio tremendo, pues corresponde, por un lado, a un indecible misterio de lo oculto, lo no público, lo secreto, lo inconcebible e inentendible, lo no cotidiano ni familiar, sentido por las criaturas en términos de una sorpresa, un estupor, un intenso asombro como el pasmo, distinto del tremor o pavor naturales, ante lo extraño, inexplicable y heterogéneo[18]. Este *algo*, supracósmico y sobrenatural, sería una especie de *akatalepton* (aquello que escapa de los conceptos), dado que es inefable y trasciende todas las categorías del pensamiento. Sus figuras paradójicas por excelencia son la antinomia, al ir en contra de la razón; y la disimilitud, ya que trastorna, deslumbra, angustia y atenta contra lo racional. Lo tremendo produce un efecto corporal, como temblor o enmudecimiento del espíritu, propio del ser frente a la expresión mística y cósmica de lo sagrado, la ira, el horror y el espanto inagotables.

En segundo lugar, por lo deslumbrante y abarcador, el misterio causa la fascinación, así como una reacción de parálisis y arrobamiento. El *mysterium fascinans* penetra paulatinamente en la conciencia, de manera que el tránsito gradual obliga a que lo numinoso, experimentado a partir de un religioso reflejo sentimental absoluto de dependencia, sea buscado y apetecido, en virtud tanto de los auxilios y beneficios naturales, como del contacto y posesión de lo sagrado hasta el punto de comunicarse con Ello, reunirlo consigo en su interior (henosis) y alcanzar, así, el éxtasis; en otras palabras, alcanzar una verdadera *vita religiosa*. Lo fascinante nunca se sacia como se satisfacen las necesidades impulsivas o sensibles. En consecuencia, lo fascinante representa la posibilidad de pasar a la experiencia sagrada, excesiva por exaltación (*super-abundans*), con el fin de alcanzar una conversión y una regeneración, gracias a una disposición del espíritu.

El ser quien "cree que lo sagrado se le ha dado a conocer, se le ha aparecido, se le ha manifestado, durante la experiencia religiosa" (Chinchilla 98), a través de algunos de los seres, objetos, materialidades y fenómenos que contempla, utiliza, o bien acciones que realiza, es un *homo religiosus* (Eliade, 1964, 1974, 1981). Lo sagrado para él corresponde a una modalidad de ser en el mundo, pues: "Cualquiera que sea el contexto histórico en que esté inmerso, el *homo religiosus* cree siempre que existe una realidad absoluta, *lo sagrado*, que trasciende este mundo, pero que se manifiesta en él y, por eso mismo, lo santifica y lo hace real" (Eliade, *Lo sagrado…* 170).

[18] Para Otto, lo heterogéneo, en el misterio religioso, es el auténtico *mirum*, es "lo *thateron*, *anyad*, *alienum*, lo extraño y chocante, lo que se sale del círculo de lo consuetudinario, comprendido, familiar, íntimo, oponiéndose a ello y, por tanto, colma el ánimo de intenso asombro" (36). Por ello, todo objeto realmente misterioso para el ser resulta inaprehensible e incomprensible, pues constituye un "algo absolutamente heterogéneo" (38); un "aquello de que nada se puede decir […] opuesto a cuanto existe y puede ser pensado" (39).

4.10. LA FACULTAD INTUITIVA

Según Jung: "La intuición se basa en un proceso inconsciente en la medida en que su resultado es una ocurrencia, una irrupción de un contenido inconsciente en la consciencia. De ahí que la intuición sea una especie de proceso perceptivo, pero, a diferencia de la actividad sensorial y la introspección conscientes, se trata de una percepción inconsciente" ("Instinto…" 132). En sintonía con este aserto, se entiende por facultad intuitiva, "en tanto que función irracional" (Jung, *Los complejos…* 134), aquella disposición latente del espíritu del ser, despierta y movida por estímulos[19]. Otto la llama facultad divinatoria: "La posible facultad de conocer y reconocer de hecho lo santo cuando se presenta en fenómenos" (183), los cuales son irreducibles, racional o dialécticamente, a leyes naturales.

Gracias a la facultad intuitiva, se da una experimentación del universo, a partir de intuiciones o expresiones analógicas en la realidad empírica; un descubrimiento de "Dios en la acomodación objetiva del mundo […] esa emoción de ver manifiesto lo santo por modo puramente *contemplativo* cuando el alma, frente al objeto, se abre de par en par y se entrega a la pura impresión" (Otto 186 y 208).

De acuerdo con Ferrater Mora (1993), la intuición permite alcanzar una visión directa, inmediata, completa (no siempre se aprehende por entero el objeto por intuir, pero toda intuición aprehende totalmente lo aprehendido) y adecuada de la verdad, las realidades sensibles o no, conceptos o proposiciones.

Dicha preparación o predisposición es necesaria para sentir la emoción de lo sagrado. Ella es "la categoría *a priori* de lo santo preparada en el espíritu como un oscuro conocimiento *a priori*" (Otto 199). No se puede justificar racional o dialécticamente. Es inherente a todos los seres humanos, aunque solo en algunos se desarrolle *in actu* esta facultad intuitiva, de modo que puedan recibir y sustentar "la impresión de lo supracósmico" (Otto 188).

Todo conocimiento obtenido a través de la facultad intuitiva constituye una verdad. Dice Jung: "no sé cómo ha llegado [un ser intuitivo] a este conocimiento, pero sé que es real" ("Los complejos…" 135). Otto sintetiza la validez de este saber y la forma como se alcanza, al referirse a la intuición como la:

> facultad de la "contemplación", que se hunde y abisma en la vida total del cosmos y en la realidad de la naturaleza y de la historia. El alma que se abre, se entrega y sumerge en la impresión del "universo",

[19] Otto explica: "Las impresiones sensibles son estímulos, instigaciones para que lo numinoso despierte por sí mismo, se conmueva, presentándose al principio ingenuamente mezclado y entretejido con lo cósmico sensible, hasta que por gradual purificación lo rechaza y expele e incluso se opone a ello" (147).

> tórnase capaz […] de experimentar y "vivir" en la realidad empírica *intuiciones* y *sentimientos* de algo que, por así decir, la excede y sobrepasa; de algo que no puede ser aprehendido por el conocimiento *teorético* del mundo y de la conexión del cósmica, tal como lo entiende la ciencia. Y sin embargo, es algo que la *intuición* percibe y siente intensamente y se plasma en intuiciones particulares […] Plásmanse también en expresiones y proposiciones definidas, formulables, que guardan cierta analogía con las científicas; pero se distinguen claramente de éstas por su carácter libre, puramente sentimental. Estas expresiones no son más que aproximadas, alusivas, analógicas; no se pueden aplicar como "doctrina" en sentido estricto, ni sistematizar, ni usar como premisa para extraer de ellas consecuencias teoréticas. Son, repetimos, expresiones analógicas y no adecuadas; pero, dentro de esta limitación, *verdaderas* […], debieran ser llamadas "conocimientos", si bien conocimientos de índole intuitiva-sentimental, no reflexiva. Su contenido es que en lo temporal, aprehendemos algo eterno, que en ello se trasluce, y en lo empírico hallamos un fundamento y un sentido supracósmico de cosas. Son vislumbres de un misterioso mundo de sugerencias (185).

La facultad intuitiva, pues, permite reconocer, seguir y alcanzar los rastros de lo sagrado en los seres, fenómenos, objetos del cosmos, aunque inicialmente las "materias que el instinto religioso manipula y a las cuales se prende, suelen ser al principio de naturaleza terrenal y profana" (Otto 206). No obstante, mediante las impresiones y los sentimientos profundos, estos objetos, fenómenos, seres, entre otros, se convierten en "vislumbres de un misterioso mundo de sugerencias" (Otto 185) y, por ende, de lo numinoso. Así, estos podrían llegar a considerarse signos, "todo aquello que fuera capaz de estimular en el hombre el sentimiento de lo santo, de sugerirlo, promoverlo y hacerlo llegar a expresión" (Otto 181); o señales, "todos los aspectos y circunstancias de que hemos hablado anteriormente: lo terrible, sublime, prepotente; lo que sorprende y, de manera muy especial, lo enigmático o incomprendido, que se convierte en portento y milagro" (Otto 182).

4.11. LA EXPERIENCIA MÍSTICA

Para comprender el fenómeno místico en su amplitud, se debe librar *stricto sensu* al término "experiencia religiosa" de indicar cualquier conjunto de dogmas, doctrinas o racionalismos propios de cualquier institución (Otto, 1925); es decir, no debe encontrarse subordinado a ninguna finalidad o moralidad. Entiéndase "religión" en el exacto valor etimológico de *religare*: {re-}: repetición y {*ligare*}: ligar, amarrar; o sea, la empresa mística del ser por ligarse de nuevo con lo numinoso y cósmico, con el *ganz andere*, con lo sagrado por excelencia en sus dos aspectos misteriosos (lo tremendo y lo fascinante). "Religión" corresponde, pues, al "vivo sentimiento de lo numinoso" (Otto 142), al comienzo de la verdadera *vita religiosa*.

La palabra "mística" procede del adjetivo griego antiguo *mystikòs*, derivado de *myein*: "cerrar los ojos", "cerrar la boca"; de ella proceden "miope", "mudo" y "misterio". Por eso, "remite a algo oculto, no accesible a la vista, de lo que no puede hablarse" (Velasco 16). De

ahí que Bertín afirme: “El misticismo es esencialmente la tentativa de sacar el yo de los límites de la naturaleza humana, transportándolo a un nuevo plano en el que toda oposición entre el yo y el mundo, el hombre y la realidad, toda oposición espacial y temporal, ceden ante un sentimiento de la divinidad que trasciende inteligencia, voluntad y sentimiento individual” (39). Así pues, toda experiencia mística corresponde a un episodio más o menos breve en que un sujeto, desde su vida cotidiana, establece una relación con una realidad ―dimensiones o aspectos de lo real― que lo supera (Roy, 2001). Agrega Velasco: “En el contexto religioso tales experiencias son una modalidad concreta de realización de la respuesta humana que origina el conjunto de la vida religiosa: la del reconocimiento, la aceptación, la acogida de la presencia de esa realidad enteramente trascendente que se le desvela y se le autoentrega desde lo más íntimo de su propia intimidad” (26).

La *unio mystica* es la raíz, el contenido y la meta de estas experiencias que originan y convocan una realidad enteramente anterior y superior al ser y el funcionamiento ordinario de sus sentidos y facultades. En consecuencia, el *homo religiosus* no se comporta como sujeto de una realidad objetiva: él es tomado, poseído por la experiencia fruitiva que lo invita a unificarse con lo numinoso (Velasco, 2004).

Las categorías para expresar dicha esencia varían: éxtasis, contemplación, visión de Dios, deificación, estado teopático, entre otras. La realización de este ideal depende de la comprensión que se le dé a la figura divina según el contexto vital y religioso (Velasco, 2004). Aun así, McGinn (1989, 1992) propone dos formas principales de unión mística.

En primer lugar, la *unitas indistinctionis* implica una contemplación intelectual de lo divino y una unificación ontológica y sustancial entre el ser religioso y la realidad contenido de su experiencia, de acuerdo con las llamadas místicas de la esencia, especulativas o de la unidad en lo Absoluto. Según esta clase de místicas, el conocimiento es fundamentalmente introversivo, o sea, la énstasis: la introversión, fusión y transformación del ser en lo más profundo de sí; como diría García Gual: ver “hacia dentro con renuncia a los sentidos, especialmente al de los ojos dirigidos al mundo externo, en sus secretos procesos hacia lo interno” (164).

En segundo lugar, la *unitas spiritus* es la unión afectiva, operacional, realizada por voluntad y amor, según las místicas teístas, esponsales o del encuentro. Según este tipo de místicas, puede denominarse extroversiva, pues su proceso culmina con el éxtasis, esa relación que Paz (1971) entiende como la revelación poética y consagración del instante, pues siempre “trae consigo otras significaciones como euforia, alegría y admiración” (Sancho 14) y, en consecuencia, el sujeto intenta reunirse con la alteridad (su objeto), ya sea su

consciencia interior-profunda, ya la amada, ya la divinidad, ya la naturaleza, entre otros, a través de ritmos e imágenes creativas (Paz, 1971, 1998).

Velasco (2004) reflexiona posteriormente sobre las formas expuestas por McGinn y propone una tercera. Las místicas de la nada, el vaciamiento o la ausencia presentan la unión o paso hacia la nada; verbigracia: el nirvana budista, un camino de liberación del sufrimiento, de eliminación del sujeto empírico o natural ―mas no su aniquilación―, de vaciamiento como vía de salvación.

En ocasiones, las tres formas de unión mística aparecen diferenciadas según el papel del "intelecto y el amor en el camino hacia la unión y en el disfrute de la misma" (McGinn, *The Presence…* 85), o de la viabilidad hacia la nada (Velasco, 2004). Otras veces, aparecen imbricadas, relativizadas, "dado el carácter paradójico del lenguaje de los místicos, la naturaleza verdaderamente dialéctica de sus experiencias y la condición de 'más allá de la *coincidentia oppositorum*', de la realidad-contenido de las mismas" (Velasco 39).

De todas maneras, los conocimientos procurados por la unión mística son cualitativamente distintos de los alcanzados mediante los sentidos en la realidad objetiva y fenomenológica. Tal saber constituye una inmediatez mediada: "'inmediato' en la medida en que nada ajeno al sujeto en su centro más personal se interpone entre la presencia divina y su propio ser. Pero tal inmediatez se declara mediana porque es en la huella de la acción de Dios en el alma, en el alma misma convertida toda ella en medio de percibir a Dios […], donde se le refleja al hombre la Presencia" (Velasco 33).

Se llama estado de unión al término del proceso místico, cuando: "el sujeto llega a 'realizar' personalmente, asumiéndola consciente y amorosamente, la presencia del Misterio en el centro de su ser personal que ha hecho posible y ha desencadenado todo el proceso" (Velasco 34). Este estado ha de introducir cambios en la forma de conocer: genera una *transconsciencia*, por la cual se puede padecer una especie de suspensión de todas las facultades y funcionamientos ordinarios. Esta suspensión, no obstante, "no condena al sujeto a la inconsciencia, dado que hasta en el éxtasis entra el sujeto con plena conciencia y lo vive con alguna forma de conciencia que le permite después recordar lo vivido y describirlo con notable precisión" (Velasco 34). Quienes llegan a la transconsciencia "comienzan a ver todo en Dios y desde Dios"; es decir, experimentan una actitud deísta: una noción filosófica de la divinidad, donde el Ser es visto como lo absoluto, fundamento de las existencias, causa y finalidad primeras; el numen es el Ente supremo. Él es lo trascendente. Así, la contemplación se vuelve consecuencia de la unión y la fecundidad espirituales del *homo religiosus*.

En resumen, la experiencia mística es la presencia inobjetiva del misterio divino en el ser (Velasco, 2004). Es la culminación de la experiencia intuitiva y religiosa en su

originalidad plena (García-Baró, 2004). Lo místico es itinerario hacia la plenitud de la evolución humana y, por ello, "afecta al centro del hombre y se manifiesta desde ese mismo centro en todas sus actividades. La experiencia mística es universal y su universalidad es constitutiva (Schimmel, 1996). En todo lo místico, se dan fenómenos, porque lo místico es dialogal, manifestativo y envolvente; y, por tanto, puede ser observable y objeto de estudio (Pascual, 2004).

En medio de esta relación íntima del ser con lo trascendente, la fe surge de la figura numinosa, descansa en ella y se orienta hacia ella. Por eso:

> la fe sigue siendo conocimiento y amor, y también la misteriosa fuerza espiritual de la *adhesio Dei*, que hace al hombre uno con Dios […] la fe es algo que no se puede agotar mediante conceptos racionales, y por tanto, para su caracterización es necesario emplear esas imágenes. La fe es, a su vez, el centro del espíritu, que para los místicos era el "fondo del alma" donde se consuma aquella unión. Además, la fe no es […] más que una potencia de conocimiento, una mística facultad *a priori* que existe en el espíritu, especialmente apta para la percepción y reconocimiento de la verdad suprasensible, y en este respecto una misma con el *spiritus sanctus in corde*. La fe es además la "cosa activa, eficiente y creadora"; es el afecto más intenso que guarda muy próximo parentesco con el *enthoysiazesthay* (afán de estar lleno de Dios) (Otto 137-38).

Debido a que la fe es tan íntima como la experiencia mística en su totalidad, el origen y el testimonio de la vida religiosa son un conocimiento experiencial que muchas veces las otras personas no captan; aunque, si bien, se dan ocasiones cuando estas sospechan algo de esa realidad mística que se les cuenta, ya que en alguna medida han participado de la misma experiencia o, "sin haber pasado por ella, tienen en su propia condición humana, en la apertura al infinito de su razón y en la profundidad abismal de su deseo, la huella de la realidad trascendente que permite a la descripción del místico despertar en ellos ecos de lo que él ha vivido" (Velasco 36).

Por último, el fenómeno místico es expresado mediante un lenguaje peculiar, caracterizado —de acuerdo con Baruzzi (1942) y Velasco (2004)— por: 1) la proximidad con que, gracias a él, se vive y se manifiesta subjetivamente la experiencia mística; 2) la insuficiencia por que las capacidades lingüísticas, expresivas y conceptuales se ven forzadas a operar transmutaciones en su interior para liberar sus fuerzas creadoras y generar un lenguaje nuevo; 3) su auténtica condición simbólica. Tales rasgos conllevan que en el lenguaje místico estilísticamente abunden paradojas, oxímoros y contrastes o reunión de contrarios, debido a la densidad, eminencia y profundidad de las realidades y experiencias suscitadas. Con frecuencia, los místicos recurren al lenguaje del amor, propio de la *unitas spiritus*, aunado a las imágenes y símbolos de la *unitas indistinctionis* (Dupré, 1989).

5. MARCO METODOLÓGICO

5.1. TIPO DE INVESTIGACIÓN

Esta investigación corresponde a un estudio hermenéutico, debido a que se interpreta, dentro de la perspectiva trascendentalista albaniana, la figuración del sentido del mundo poético a partir de lo arquetípico, lo simbólico, los mitos y las múltiples vivencias cotidianas de lo sagrado según el ser indoamericano, hispano-musulmán, hispano-judío e hispano-cristiano, presentes en *Infinita memoria de América*. A partir de tal interpretación, análisis y diálogo, se establecen la representación y construcción heteroglósica del ser hispánico y la idea de hispanidad como diálogo de las cuatro culturas mencionadas.

En la estrategia metodológica, se parte del grama sémico (Sarduy, 1977), al observar las redundancias arquetípicas, simbólicas y míticas[20], en tanto unidades de sentido que el discurso codifica, guardando ciertos semas y apelando a la figura de la perífrasis. De ahí que la producción simbólica pueda considerarse y atenderse como operación perifrástica del lenguaje, pues el símbolo siempre connota lo ausente.

Por último, se demuestra correlativamente la construcción de la idea de hispanidad como memoria y sincretismo interculturales, diálogo religioso e identidad barroca, a partir de las unidades ideológicas (arquetipos, símbolos, mitos) analizadas en *Infinita memoria de América*.

5.2. LA MUESTRA DE TEXTOS POÉTICOS

De los cuatro poemarios de *Infinita memoria de América*: *El viaje interminable*, *Geografía invisible de América*, *Todas las piedras del muro* y *Érase una vez al-Ándalus*, se analizan hermenéuticamente poemas o fragmentos de estos, para identificar las redundancias de rasgos arquetípicos, simbólicos y míticos, asociados con una visión religiosa, metafísica, filosófica y cultural de lo hispano-cristiano, lo indoamericano[21], lo hispano-judío y lo hispano-musulmán, respectivamente.

---

[20] Durand (1971, 1982, 1993) considera las redundancias como las repeticiones no tautológicas de aproximaciones acumuladas, con una mayor o menor coherencia entre la imagen y el sentido inherente al símbolo. Las redundancias establecen relaciones lingüísticas al repetir lógico-lingüísticamente ideas o imágenes verbales.

[21] Dicho término es "una invención europea correlativa y necesaria de la previa invención de América" (O'Gorman 90). Sin embargo, en este estudio es empleado sin ninguna carga de colonialismo, ya que busca únicamente referirse a las culturas autóctonas del continente, su voz y realidades sociohistóricas y culturales. "Indoamericano" no es sinónimo de "precolombino"; de serlo, remitiría a la tesis del Descubrimiento y a

Los rasgos arquetípicos, simbólicos y míticos de estos textos albanianos pueden compartir algunos de los siguientes aspectos de lo sagrado de acuerdo con Eliade (1981): 1) la poetización de las modalidades sagradas de la estructura cósmica; 2) la revelación de estas estructuras cósmicas y sagradas; 3) las experiencias religiosas concretas en lo cotidiano y lo profano; 4) las reminiscencias celestes, telúricas y acuáticas del Ser supremo; 5) los medios por los cuales se da una doble experiencia metafísica en un simbolismo o sistema de correspondencias micro-macrocósmicas; es decir, las homologías antropocósmicas, en tanto claves de situaciones existenciales permisivas de la instalación consciente de la doble naturaleza y pertenencia (profana y sagrada) del ser, así como su destino cósmico.

Estos aspectos de lo sagrado presentes en *Infinita memoria de América* permiten establecer y valorizar un análisis y una dialéctica entre lo cotidiano profano y el plano místico-metafísico del ser hispánico y, por ende, la representación y construcción ideológicas de las múltiples vivencias religiosas inherentes a la idea de hispanidad propuesta estéticamente en este macropoemario.

5.3. DEFINICIÓN OPERATIVA DE "SUJETO LÍRICO"

Tal figuración del mundo poético albaniano se construye a través de la subjetividad trascendental del lenguaje, en tanto traducción e interpretación creativa de una realidad y vivencias profundas del sujeto lírico. Durante el análisis textual de *Infinita memoria de América*, se entiende por "sujeto lírico" una construcción simbólica realizada por el poeta[22], pero disociada de las circunstancias externas y el complejo biográfico de Albán, aunque en *Todas las piedras del muro* o *Érase una vez al-Ándalus* el sujeto lírico se llame a sí mismo "Laureano" o brinde indicios que permitan identificarlo con la figura autoral. De esta manera, el sujeto lírico es el hablante inmanente en la estructura del enunciado poético, por lo que cuenta con "una existencia exclusivamente funcional (en contraste con la existencia 'sustancial' de la persona real del escritor)" (Slawinski 3). Con el término "sujeto", se pretende dar "una personalidad supuesta en el texto poético" (Slawinski 9) a la voz emisora, a

considerar a los pueblos americanos como castas transformadas y aisladas dentro de los sistemas coloniales americanos (español, portugués, francés, inglés, holandés).

[22] Se prefiere utilizar el término "sujeto lírico" antes que "voz poética" o "sujeto poético", las cuales tradicionalmente responden a "una tendencia crítica de naturaleza cercana al formalismo o al estructuralismo" (Cervera 15). El adjetivo "lírico" remite más significativamente a la naturaleza sonora, catártica y vivencial del canto poético, el cual promueve en el lector una identificación análoga, intensa o sutil (RAE, 2014), en relación con lo expresado por el sujeto lírico. De esta forma, "lírico" se asocia con la perspectiva subjetiva, trascendental y profunda expresa en los textos de *Infinita memoria de América*, más que el adjetivo "poético", el cual simplemente indica aquello relativo a la idealidad y estética de la poesía (RAE, 2014), orientado a satisfacer necesidades del análisis metodológico del formalismo ruso (Cervera, 1992).

la "persona, personaje o ente de ficción que poetiza, es decir, aquella voz a quien debe atribuirse el discurso poético con que el lector se enfrenta en su acto de recepción literaria" (Cervera 15).

Dado que "la persona que habla en el poema […] es, substancialmente, un 'personaje' (Bousoño, *Teoría…* 27), su imagen "se forma bajo la presión de las palabras y oraciones que constituyen el texto literario" (Slawinski 4). En este sentido, todo enunciado poético se encuentra centrado en la persona del sujeto lírico, porque dicho enunciado es el "discurso del sujeto inscrito en él y sólo en él" (Slawinski 4). Por ende, el sujeto lírico es el enunciado mismo en toda su extensión, "desde la primera palabra hasta la última […] A medida que se desarrolla el mensaje, el lector recibe cada vez más informaciones nuevas sobre la persona del emisor, huellas de su presencia" (Slawinski 6).

En la muestra textual (*Infinita memoria de América*), se presenta, pues, un sujeto lírico explícito no identificable —en la mayoría de los casos— o identificable —en los dos poemarios antes mencionados—, según la nomenclatura de Culler (1978) sobre la construcción de los personajes poéticos[23]. Este sujeto explícito no identificable "define aquel discurso poético dotado de voz explícita; es decir, cabe afirmar que existe un 'personaje' a quien atribuir el texto[24], pero, al mismo tiempo, el lector es incapaz de determinar el *ser* de esa voz explícita; es incapaz, por tanto, de *identificarlo* con un sujeto concreto" (Cervera 17). Sin embargo, el sujeto explícito se vuelve identificable, cuando en relación con los dos poemarios mencionados no se puede afirmar ni negar categóricamente que el sujeto lírico coincida con la figura concreta e histórica de Laureano Albán Rivas.

En síntesis, el análisis de la muestra de poemas de *Infinita memoria de América* se centra en la subjetividad del sujeto lírico y no en la figura autoral de Albán. Se analiza cada discurso o enunciado poético de este sujeto lírico, ya que en cada uno él expresa su visión y conocimiento (adquirido a través de su facultad intuitiva) del universo, sus experiencias y principios ontológicos y místicos de lo sagrado, desde las culturas indoamericanas, hispano-cristiana, hispano-musulmana e hispano-judía, las cuales le permiten el diálogo plurisignificativo de los símbolos, arquetipos y mitos que conforman la imaginación simbólica, organizadora de la idea de hispanidad en este macropoemario. Por ello, se llega a decir, efectivamente, como en la justificación de este estudio, que el sujeto lírico hispánico de *Infinita memoria de América* es un *homo religiosus*.

---

[23] Culler habla de "sujeto poético" y no de "sujeto lírico", aunque sus postulados son aplicables al término empleado en este estudio.

[24] "Texto", en esta afirmación, equivale al enunciado en toda su extensión que define al sujeto lírico, según Slawinski (2007).

Capítulo II

La obra de Laureano Albán:
Estado de la cuestión

Este capítulo se sustenta en la revisión que el investigador realizó sobre la obra de Albán y las críticas de esta, en su tesis de maestría: *De la permanencia de lo sagrado en la* Enciclopedia de Maravillas *de Laureano Albán* (Campos, 2012), y su artículo: "Los rastros del canto: La producción poética de Laureano Albán" (Campos, 2013b). Las erratas presentes en estos dos escritos han sido corregidas. La información se ha actualizado y ampliado, con el fin de establecer un panorama más completo sobre la obra de este poeta costarricense.

1. CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE LAUREANO ALBÁN Y SU PRODUCCIÓN POÉTICA

Laureano Albán nació en Santa Cruz de Turrialba, Costa Rica, el 9 de enero de 1942. Desde joven se distinguió en su localidad por su dedicación a las letras junto a Jorge Debravo (1938-1967) y Marco Aguilar (1944-), quienes crearon en 1957 el Grupo de Poetas de Turrialba. Viajó luego a San José, donde cofundó con Debravo, el 14 de octubre de 1961, el Círculo de Poetas Costarricenses (vigente aún). En 1974, firmó el *Manifiesto trascendentalista*, junto a Julieta Dobles, Ronald Bonilla y Carlos Francisco Monge. Cursó estudios de filología y lingüística en la Universidad de Costa Rica (1968-1971), y realizó sus estudios doctorales en literatura hispanoamericana en la Universidad Estatal de Nueva York en Stony Brook. Ha dictado cursos, conferencias y talleres sobre creación literaria en instituciones y universidades, como el curso Teoría y práctica de la creación literaria, en la Universidad de Costa Rica (1990-1998). Fungió como presidente de asociaciones de escritores y editoriales costarricenses. Fue ministro consejero de la Embajada de Costa Rica en Madrid (1981-1983); en Nueva York, delegado cultural de Costa Rica ante la ONU y embajador cultural ante los Estados Unidos (1983-1986); embajador plenipotenciario de Costa Rica en Israel (1987-1990); y embajador de Costa Rica ante la Unesco, en París (1998-2002). En 2004, ingresó como miembro permanente de número en la Academia Costarricense de la Lengua, donde ocupa la silla D. En 2006, mereció el máximo reconocimiento cultural y literario otorgado en Costa Rica: el Premio Magón[25]. Desde 1996 se encuentra nominado al Premio Nobel de Literatura. Es, hasta la actualidad, como reconocieron Charpentier (1994) y Bulgarelli (1995), el poeta costarricense con más premios y triunfos obtenidos en el extranjero (apéndice 2).

[25] La primera consideración del jurado, conformado por Benjamín Gutiérrez, Estrella Cartín de Guier, Víctor Sánchez Corrales, Erick Gil Salas y Flor de María Pérez, para otorgarle el Premio Magón fue: "La larga y fructífera trayectoria cultural que se extiende desde la segunda mitad del siglo XX hasta hoy, durante la cual ha afectado y modelado en gran parte a tres últimas generaciones de poetas mediante cursos, talleres literarios, ediciones de libros y actividades culturales" (Díaz, "Controversial…" §7).

Su producción poética (apéndice 1) es una de las más significativas en la historia literaria de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI de América Latina:

> La obra de Albán es variada en temas y registros tonales. Predomina en su conjunto una escrupulosa visión de América, desde su ancestral herencia cultural, prehispánica y un constante testimonio crítico de las condiciones de su presente. Otros temas son el amor y el erotismo, la cotidianidad de objetos y figuras, y un acercamiento desde la espiritualidad religiosa hasta la trascendencia. La obra de Albán es un ejemplo de una obra unitaria y de gran amplitud en su cosmovisión (Chacón 12).

Sus textos han sido publicados en Costa Rica, Portugal, España, Italia, Jerusalén, Alemania, Francia y Estados Unidos; traducidos al inglés, italiano, francés, alemán y hebreo (apéndice 1); así como premiados en doce ocasiones, tanto en el nivel nacional como internacional (apéndice 2). Varios poemas suyos han sido antologizados por Baciu y Marti (1971), Duverrán (1973), Schulte (1981), Adonáis (1983, 1989), Rodríguez (1983, 1991, 1996, 1997), Chase (1985, 1986), Monge (1992), Aínsa y Montiel (1992), Lama (1993), Barraza (1999, 2003), Salas (2000), Pieragnolo (2011, 2013), Ramírez (2012), Millares (2013) y Campos (2015e). Esta participación de la poesía albaniana en importantes antologías desmiente las afirmaciones de Boccanera (2004), cuando escribe que no se ha considerado a este poeta en proyectos antológicos de relevancia internacional. Sus poemas, igualmente, han sido publicados por administradores y colaboradores de páginas y blogs virtuales.

La crítica e historiografía literarias costarricenses se han centrado mayormente en las obras de Albán publicadas entre 1966 y 1984. Tales acercamientos críticos o valorativos señalan, principalmente, las temáticas sociopolíticas como las tendencias estético-ideológicas predominantes en una primera etapa de la poesía de Albán; y, en segunda instancia, las temáticas existenciales generales. Existen pocos estudios sobre su poética de corte metafísico y sagrado; por eso, este estudio se dirige en esta dirección.

Los historiógrafos y críticos han situado a Albán en distintas generaciones. Por lo general, han tendido a caracterizar su producción poética de acuerdo con atributos otorgados a las generaciones ubicadas entre las décadas de los 60 y 70. Se refieren a Albán cuando aluden al Grupo de Poetas Turrialbeños y a la génesis del Círculo de Poetas Costarricenses. Este aspecto ratifica el papel fundante, ideológico y dirigente de Albán en grupos literarios.

Si bien existen artículos y notas periodísticos sobre la producción poética albaniana, una cantidad considerable corresponde a juicios impresionistas o a invectivas cuyo contenido se funda en aspectos de la figura personal del poeta, más que en criterios meramente literarios y críticos de los textos poéticos. Rodrigo Breto apunta que el investigador interesado en la obra de Albán se encuentra con frecuencia con “fuentes completamente mediatizadas en el aborrecimiento más visceral o en la adoración servil de la figura del escritor. Albán, un

escritor polémico y aislado, desencadena por igual fobias y filias entre sus compañeros de generación, críticos y estudiosos, esa es la realidad" (*Biografías…* 29). En resolución, para efectos de este estudio, se omite dicho corpus documental.

Los criterios con los cuales Picado (1983) sistematizó una crítica literaria sobre la narrativa costarricense se ajustan de la siguiente manera a las lecturas existentes sobre la producción poética albaniana:

1) Clasificación de la producción lírica: Se ubican los textos albanianos y se regularizan sus lecturas a partir de la pertenencia del autor a una u otra generación.
2) Referencialidad biográfica de la temática: Se observa en los artículos invectivos o filiares sobre la persona del poeta, los cuales abandonan la exclusividad textual.
3) Temática o tópico del texto: Se orientan a estudios críticos y parciales sobre la primera producción poética de Albán, mayormente relativa a su poesía social.
4) Composición formal del texto: Se redactan estudios u observaciones teóricas respecto del uso de ciertas estructuras clásica, como el soneto, y su resignificación, según las temáticas y perspectivas ideológicas abordadas por Albán durante su primera fase, principalmente en *Sonetos laborales* (1977) y *Sonetos cotidianos* (1978).
5) El proyecto ideológico del escritor: Se establece una exclusividad o tendencia de crear un panorama temático-ideológico a partir de aquellos textos albanianos correspondientes a una poesía social. Pocos estudios abordan la producción metafísica y arquetípico-simbólica, a pesar del discurso religioso y mítico en su poesía.

2. DESDE LA HISTORIOGRAFÍA LITERARIA COSTARRICENSE

2.1. LAS GENERACIONES LITERARIAS Y LAUREANO ALBÁN

Bonilla (1967) apenas menciona a Albán en su estudio sobre la historia literaria de Costa Rica. Se refiere a él como miembro del Grupo de Poetas de Turrialba, al que caracteriza de tradicional, pese a la evolución de algunos de sus integrantes al abordar motivos políticos y evitar el cambio del poema por el panfleto. Aun así, no enfatiza crítica ni comentario sobre Albán o cualquier otro poeta, pues el criterio de edad rige su investigación y aduce que por

tratarse de poetas menores a treinta años —en ese momento— existe peligro de predicciones o poca seriedad sobre sus labores poéticas.

En todo caso, Bonilla (1967) ubica a Albán dentro de una generación conformada por Marco Aguilar, Manuel Calderón, Julieta Dobles, Jorge Debravo y Alfonso Chase. Por otro lado, Quesada (2000) lo sitúa como copartícipe de una segunda promoción de poetas posteriores al Gobierno de la Segunda República de Costa Rica: Debravo, Chase, Mayra Jiménez, Rodrigo Quirós y Carlos de la Ossa. Por su parte, Rojas y Ovares (1995) comparten esta última ubicación generacional, sin considerar a De la Ossa, pero sumando a Dobles y Leonor Garnier. Finalmente, Sánchez (2011) habla de una primera postvanguardia, conformada por los poetas que nacieron entre 1935 y 1949; de ahí que comparta la descripción de Quesada (2000) y agregue a Aguilar, Rosa Kalina, Elliette Ramírez, Juan Antillón, Martha Royo y Germán Salas.

Según Quesada (2000), la segunda promoción de poetas se nutrió y desarrolló entre 1960 y 1970 alrededor de acontecimientos socioculturales, políticos y económicos tales como: la Revolución Cubana, su ideología anticolonialista y antiimperialista; el surgimiento de nuevas tendencias culturales (*pop*, *hippies*, *beatniks*); y las rebeliones estudiantiles y juveniles contra una educación, moral y orden social tradicionales. Tales hechos orientaron las producciones poéticas de estos autores en dos vertientes estético-ideológicas intrincadas y cambiantes: una subjetiva, hermética y autorreferencial; otra preocupada por lo social y la denuncia como transformación histórica. Esta última primó en el grupo de Albán y sus contemporáneos, quienes manifestaron ideas revolucionarias, incorporación de recursos de estéticas modernas distantes de las producciones tradicionales en Costa Rica, el uso de un lenguaje simplificado y prosaico en algunos casos, así como una preocupación espiritual y existencial. Se trató, pues, de una generación caracterizada por una búsqueda ampliamente heterogénea, novedosa, experimental y crítica de la retórica, el hermetismo, la poesía convencional y los valores de un contexto nacional decadente.

Estos argumentos coinciden con los de Monge (1992), quien sitúa a Albán en el tercer movimiento vanguardista o primera postvanguardia nacional. Dicha generación es integrada por los poetas nacidos entre 1938 y 1948. Su criterio concuerda con los de Bonilla (1967) y Quesada (2000) al incluir en este movimiento a Debravo, Jiménez, Dobles, Aguilar, Chase, Quirós y De la Ossa; al tiempo que suma a Salas, Kalina, Antillón —hasta aquí como Sánchez (2011)— y Guillermo Sáenz. Mientras esta generación consideraba el mundo como una realidad política y una axiología moral edificada sobre la circunstancia social, Albán, lo mismo que Debravo y Aguilar, señalaron una función específica del ejercicio literario:

testimoniar la historia con base en principios humanísticos. Su actividad inició un movimiento de ruptura estética e ideológica, en que Albán figuró como un respiro y un tono lírico nuevos.

Por esto último, se generó una recusación de la novedad estilística, temática y formal de Albán frente a una retórica normativa y tradicional (Monge, 1984). Rojas y Ovares (1995) puntualizan, en relación con los textos albanianos, una búsqueda de lo americano, una concepción del quehacer poético como instrumento político, así como una reflexión sobre la escritura poética como representación de la realidad y un interés por reelaborar símbolos, mitos y códigos literarios de diferentes tradiciones. Barahona (2011) valora la actitud inconformista, polémica y renovadora de la poesía albaniana, debido a la voluntad creativa y crítica, virtud que, en su criterio, le permite a Albán un constante proceso de superación; por consiguiente, Barahona identifica a este poeta como el participante más activo de la Nueva Generación (el autor no menciona a sus integrantes): un grupo de nuevo poetas costarricenses que sintió la necesidad de renovar la poesía sobre la base de la autenticidad, disciplina, estudio y comprensión del ser del hombre y las cosas.

Por último, Camacho (1987) ubica a Albán en el grupo del *Manifiesto trascendentalista* (el autor no menciona a sus integrantes), el cual se caracteriza por un uso metafórico, subjetivo y enigmático, un compromiso histórico y una apertura hacia la comunicación poética. Este crítico afirma que el valor trascendental de la poética albaniana radica tanto en su visión esencializante de la realidad como en la necesidad de trascender el cuerpo lingüístico del poema mediante la imagen poética.

2.2. LA POESÍA ALBANIANA EN EL MARCO DE LA POESÍA COSTARRICENSE

Se ha catalogado la poesía de Albán como práctica de ruptura en comparación con la poesía nacional, desde la década de los 60 hasta la actualidad. Según Fornoff y McClintock (1995) y Pieragnolo (2011), la poesía albaniana es la de un poeta contracorriente y trascendentalista, que desde hace cincuenta años imagina lo inefable y el destino de los elementos terrestres, en una época cuando la poesía trata de desprenderse de las figuraciones y enfocarse en un lenguaje cotidiano. Según ellos, es extraño encontrarse todavía un autor contemporáneo de este género.

Albán es partícipe de un esfuerzo por comunicar las realidades en tanto afirmación, a medida que busca desvirtuar y contravenir el concepto de lo poético que en Costa Rica venía imperando. Su ruptura se manifiesta entre dos polos: la poesía ponderada y la poesía disidente, ya que evita la timidez metafísica y busca darles a sus poemas un patrón retórico más próximo a la rebelión (Monge, 1981, 1984). Por eso, desde joven, Albán aborda una

variedad temática: Dios, lo trascendente, la naturaleza, lo ontológico, la duda, la afirmación metafísicas, lo religioso, el misticismo, el amor, el dolor, la vida, la muerte, lo cotidiano, el drama humano, lo perdurable, lo eterno, entre otros (von Mayer, 2007).

Respecto de Albán, González (cit. en Chase, 1986) afirmó que su afán de renovar y superar la tradición lírica costarricense llevó a su poesía a saltar las fronteras nacionales y, por consiguiente, a sentar la poesía costarricense en el ámbito de la lírica en lengua castellana. Durán (1995, 2003) concuerda con González al exponer la trascendencia pueblerina y nacional de la poesía albaniana; reafirma, por otra parte, la superación de su veta inicial (la poesía como instrumento transformador de la sociedad) hacia una consciencia continental, humanista y existencial. De ahí que por sus primeros poemarios, la producción de Albán fuera considerada por Froehling (1973) como referente de la poesía costarricense y centro de reflexión sobre el papel del escritor en América Latina y el cambio social. Por tanto, Albán, gracias a su conocimiento sobre casi todas las vertientes de la poesía y su propio despojo de simpatías y afinidades, vino a conformar una obra que significó la madurez de la poesía costarricense y a responder de varias maneras a la modernidad alcanzada por el país en sus manifestaciones culturales (Baeza, 1978; Durán, 1995, 2003). Con esto, según von Mayer (1995), se demuestra que Albán es hombre de su época, precursor y síntesis de una tradición literaria vigorosamente conformada.

En el Grupo de Poetas de Turrialba, Albán, Debravo y Aguilar consideraron sus prácticas poéticas como la verdadera nueva poesía de Costa Rica (Monge, 1984). Desde 1957 marcaron una pauta trascendental, tanto local como nacional[26], desde la que se fundó posteriormente el Círculo de Poetas Costarricenses. Su visión del quehacer poético influyó en las nuevas generaciones de poetas, inclusive las turrialbeñas a partir de 1970, con la publicación del *Manifiesto trascendentalista*, ante el cual Albán tiende a aparecer como líder capital (Bonilla, 1967; Duverrán, 1973; Baeza, 1978; Monge, 1981; Chávez, 1984, 1985; Monge, 1984, 1992; Camacho, 1987; Durán, 1995, 2003; Rojas y Ovares, 1995; Sánchez, 1996; Quesada, 2000; Salas, 2000; Villalobos, 2000; Seguin, 2001; Boccanera, 2004; Corrales, 2007; Herrera, 2007; Mora, 2007; Soto, 2009).

No obstante, Debravo, Albán y Aguilar manifestaron rumbos distintos. Se han establecido similitudes entre las poéticas albaniana y debraviana (Corrales, 2007) y

[26] Debravo describe la sensibilidad y empatía colectiva de Albán, cuando era apenas un estudiante de segundo año en el Instituto de Educación Clodomiro Picado Twight. Desde una perspectiva ya notoriamente trascendentalista y con un tono prospectivo, comenta el "Poema" de Albán que dice: "Tus ojos armoniosos sonrieron bajo el aire./ Mi corazón marchito se deshojó en dolor./ Y el Infinito mudo entre mi pecho errante/ vibró quebrando a lapsos la estrella del amor.// Gritando en el destierro busqué tu alma de cielo./ Mi espíritu durado buscó tu azul calor./ Pero la roja espuma, la espuma de las horas,/ cayendo entre mi frente me arrebató el valor.// Y aquí lloro dormido, agonizante y mudo./ Los árboles me ofrecen sus hojas con candor./ Y acariciando yerto, aquel placer perdido/ te adoro así de lejos como se adora un dió" [sic] (4).

diferencias (Baeza, 1978). González (cit. en Chase, 1986) respalda la divergencia entre ambos, pero sin desligarlos del todo, dado que Albán en cierto sentido busca una senda opuesta a la de Debravo, mas con la misma intención: imponer un nuevo modo de componer poesía en Costa Rica. Por tanto, pese a sus diferencias estéticas, su inicial perspectiva grupal —disentir de la tradición lírica nacional y posibilitar una resignificación de esta— se concretó de modos distintos en los proyectos ideológicos de cada uno.

2.3. LENGUAJE, ESTÉTICA E IDEOLOGÍA ALBANIANOS

El lenguaje poético, la estética y la ideología albanianos han sido objetos de estudio. La riqueza estética en esta producción, desde sus inicios, se caracteriza por un contacto con otras culturas y nociones sobre el hecho poético, desde donde se logra un cosmos poético complejo y variado (Monge, 1984).

Las premisas evolutivas de los textos albanianos radican en el trabajo de convertir en metáfora y símbolo el conocimiento de la realidad, así como promover en el lector una nueva idea de poema, partiendo de un conocimiento intuitivo y poco de la actividad racional en el proceso recreador de la lectura. Por lo mismo, se diferencian los esfuerzos albanianos por perfeccionar los sistemas expresivos, el valor universal y orígenes de los temas abordados (Monge, 1984, 1987).

González (cit. en Chase, 1986) observa en los poemas de Albán una estructura poética cuyo componente semántico perturba y casi obstaculiza los aspectos formales del poema, hasta un equilibrio magistral en donde el material sonoro y las distintas dimensiones significativas del poema se funden.

Azofeifa (cit. en Duverrán, 1973) recalca el tono litúrgico y optimista en el tratamiento albaniano de los temas.

Baeza (1978) se refiere a dicha poesía como un descubrimiento del ser a través de imágenes, símiles y símbolos, logrados a partir de una cotidianidad trascendentalista, la imaginación sensitiva y la sensibilidad pensante.

Camacho (1987) defiende que Albán consigue el ideal de la imagen visionaria de acuerdo con los principios del *Manifiesto trascendentalista*, de manera cabal y diferenciada de los otros firmantes de este texto, pues en Albán las imágenes apelan más a lo afectivo que a lo intelectual; a ello se debe su carácter difuso a veces y mágico.

En resumen, se precisa una poética albaniana vista en sus amplios sentidos como una exploración de lo común y cotidiano, a partir de la palabra poética y una realidad cósmica, en tanto culto al lenguaje e imagen poéticos, y una consciencia del desencanto (Monge, 1984).

La claridad de expresión de Albán permite los niveles de sugerencia y una estructura lírica en donde se consustancian forma y fondo. Estos esfuerzos solo se consiguen a través del ejercicio del genio creador el cual, según el propio Albán, permite la creación de una obra máxima y universal (Barahona, 2011).

3. ALBÁN EN ESPAÑA

Albán residió desde septiembre de 1978 hasta julio de 1983 en España. En este período, mediante talleres literarios y tertulias, estableció relaciones poéticas y amistosas con Carlos Bousoño, quien fue su mediador para conocer y dialogar con Vicente Aleixandre; Francisco Brines, Leopoldo de Luis, Claudio Rodríguez, Luis Rosales, Justo Jorge Padrón, Félix Grande, Rafael Montesinos, Luis Antonio de Villena, José Infante, cuyos comentarios sobre la poesía de Albán despertaron recelos, envidias y admiración entre los poetas españoles. En algún grado, se relacionó, asimismo, con Rafael Alberti, José Hierro, Antonio Hernández y Jaime Siles[27]. Intercambió alguna correspondencia con la Asociación Prometeo de Poesía (Albán, 198-?.).

Con estos poetas aprendió y ellos de él. Fue una relación de colegas y ayuda, más que magisterial. Su aprendizaje mayor se fundamentó principalmente en torno a la estilística y la prolijidad de la tradición literaria peninsular (Albán, 2007).

Este aprendizaje se refleja en *Herencia del otoño* (1980), poemario con que ganó en 1979 el Premio Adonáis. Durante el resto de su estancia, obtuvo otros tres premios españoles: el Hispanoamericano de Literatura Juan Ramón Jiménez (Huelva, 1981), el Cultura Hispánica (Madrid, 1981) y el Internacional de Poesía Religiosa (Burgos, 1983).

Durante su estadía como embajador en París, Albán y Julieta Dobles viajaban específicamente entre 1999 y 2001 a Madrid, donde convocaron y publicitaron un *Taller de Poesía Trascendentalista* gratuito para noveles. Crearon y dirigieron dicho taller en su domicilio de la calle Juan Bravo, en barrio de Salamanca. Fruto de esta convocatoria, asistieron los poetas Helena Valle, Domingo Díaz, Mar García Tijeras, Maximiano Revilla y Montserrat Doucet. En 2001, se incorporó el primer novelista: José Carlos Rodrigo Breto.

En el otoño de 2001, después del regreso de Albán a Costa Rica, el taller pasó a ser dirigido y coordinado por Doucet. Como integrantes se sumaron los poetas Almudena Urbina, José Luis Haro y Ángel Fernández de Marco. En este periodo y por sugerencia de Díaz, el taller se convierte en el Grupo de Aranjuez, debido a la coincidencia de que varios miembros

[27] Síntesis de los datos proporcionados por Albán al investigador, durante dos entrevistas, los días 25 de septiembre de 2014 y 24 de marzo de 2015, en su domicilio.

tienen vínculos con esta ciudad, aunque el grupo sigue manteniendo el taller abierto a todo escritor que deseara participar en el restaurante Samarkanda, sobre el jardín tropical de la estación de Atocha, sitio donde hasta hoy el grupo se reúne. Desde su nacimiento, el Grupo de Aranjuez es coherente con los principios ideológicos del *Manifiesto trascendentalista*.

En 2006, Doucet y Díaz presentaron al grupo y su página web[28], en la Fundación Alberti, en Puerto de Santa María, durante las Jornadas de Poesía Última. No obstante, la presentación oficial del grupo fue en el Aula de Poesía José Luis Sampedro, en febrero de 2007. Esta aula se encontraba bajo la dirección del poeta Cecilio Fernández Bustos, en Aranjuez. El Grupo de Aranjuez fue presentado como "cenáculo poético-narrativo heredero del trascendentalismo literario" (Doucet, "El trascendentalismo…" 3). Para ese momento, el grupo estaba constituido por Rodrigo Breto, Díaz, Fernández de Marco, García Tijeras, Revilla y Doucet. En la primavera de ese año, se incorporó la poeta Gloria Díez.

Desde la primera visita de Doucet a Costa Rica en 2005 (fue invitada a participar en el Festival Internacional de Poesía), la obra de los trascendentalistas españoles fue difundida en San José gracias a los compañeros del Círculo de Poetas Costarricenses, y viceversa. En el verano de 2010, parte del grupo viajó a Costa Rica para recibir el Taller Aladino, un taller de creación impartido por Albán. A lo largo de 2011, el grupo entró en crisis y se decidió cerrar el taller al público. Se debatió sustituir la denominación "Grupo de Aranjuez". En este período, constituyeron el grupo Díez, Rodrigo Breto, Revilla y Doucet. Con la reincorporación de Díaz en 2012 y la participación a partir de 2013 del poeta costarricense Ronald Campos, el Grupo de Aranjuez inició una nueva etapa.

El Grupo de Aranjuez ha realizado algunas jornadas de difusión de la literatura a cargo de cada uno de los integrantes, destinadas especialmente a los participantes más nuevos. Hasta 2014, el grupo colaboró en Aranjuez durante el Día Mundial de la Poesía y las Jornadas de las Letras de la Universidad Complutense. Bajo la dirección de Doucet, poetas y escritores han sido invitados al grupo, para que expongan su obra y participen del taller; entre ellos: los poetas españoles Ana Rossetti, Justo Sotelo y Alfredo Piquer; el editor de Polibea, Juan José Martín Ramos; el crítico literario Ángel Rodríguez Abad, las poetas mexicanas Guadalupe Elizalde y Soledad Velasco, el peruano Yván Yauri, el argentino Ricardo Lorenzo, el chileno Juan Cameron, así como también Julieta Dobles durante sus viajes a España. Algunos de los poetas que acudieron al taller y han publicado pero sin formar parte del Grupo de Aranjuez son Almudena Urbina, José Luis Haro e Isabel Delgado. Varios de los miembros del grupo actualmente no participan ni se reconocen como trascendentalistas (Campos, 2015d).

[28] Dicha página se encuentra actualmente fuera de servicio. Sin embargo, puede consultarse su página en Facebook: Grupo Aranjuez (Grupo Literario Trascendentalista).

En resolución, sus estancias en España le permitieron a Albán un aprendizaje literario, que transformó significativamente su producción poética; la obtención de los primeros reconocimientos prestigiosos de su carrera, la generación de nuevos poetas, la creación del Grupo de Aranjuez, y la exportación y difusión del trascendentalismo costarricense como movimiento literario.

4. ETAPAS DE LA PRODUCCIÓN POÉTICA ALBANIANA

Monge (1984) y Amorós (1987) han dividido la producción poética albaniana en etapas con el fin de facilitar sus análisis temáticos y formales.

Por un lado, Monge dictamina un corpus relativo a una faceta inicial sociopolítica, el cual incluye: *Este hombre* (1966), *Las voces* (1970), *Chile de pie en la sangre* (1974), *Sonetos laborales* (1977), *Sonetos cotidianos* (1978), *La voz amenazada* (1981) y *Biografías del terror* (1986). Circunscribe a *Solamérica* (1972) y *Vocear la luz* (1977) como textos de un período de transición, debido a sus referencias de una realidad concreta que termina convirtiéndose en problema retórico. Si bien *Chile de pie en la sangre* representaría una etapa de ruptura sustentada en el culto al lenguaje y la imagen poética, es *Herencia del otoño* el que destaca como punto decisivo de la madurez poética de Albán.

Por otro lado, Amorós señala tres períodos en la poesía albaniana:

1) Inicial (1961-1978): Incluye *Este hombre*, *Las voces*, *Solamérica*, *Chile de pie en la sangre*, *Vocear la luz*, *Sonetos laborales*, *Sonetos cotidianos*; así como los ensayos *Poesía contra poesía* (1970) y *Manifiesto trascendentalista* (1977). No se presentan criterios de homologación formal ni temática respecto de los poemarios. Sin embargo, se expone el predominio de una poesía existencial, cotidiana e íntima; una inquietud religiosa en *Este hombre*, particularmente; un modo narrativo que evolucionará en el tono épico de *Geografía invisible de América* (1982) y *El viaje interminable* (1983); así como la recuperación del pasado en cuanto sustento de la actual realidad latinoamericana, primero, en *Las voces* y, posteriormente, en estos dos últimos poemarios mencionados.
2) Transición: *Herencia del otoño* y *La voz amenazada* son evaluadas como fronteras entre dos etapas, debido a la recurrencia y contacto con la tradición poética y vivencia cultural españolas; así como avances en los rasgos formales de precisión, concisión, síntesis y léxico.

3) Madurez: Es marcada por *Geografía invisible de América*, *El viaje interminable* y *Biografías del terror*, pues conjugan un dominio de las mitologías telúricas y culturales de América, y la voz testimonial y denunciante de las crisis sociopolíticas del continente, de forma que se trasciende la crónica y el dato concreto. Esta es una etapa aún abierta. *Autorretrato y transfiguraciones* (1983) y *Aunque es de noche* (1983) son situados igualmente en este período, ya que comprenden una síntesis de las tradiciones estéticas española y latinoamericana.

De acuerdo con la fecha de publicación de cada poemario, la organización de Amorós evidencia un ordenamiento cronológico más acorde con el grado de evolución literaria de Albán, pues Monge afirma que *Biografías del terror* se encuentra en una etapa inicial, mientras *Herencia del otoño* marca la etapa de madurez; o que *Solamérica* y *Vocear la luz* marcan un período de transición frente a *Chile de pie en la sangre*, *Las voces*, *Sonetos laborales* y *Sonetos cotidianos*; todos previos a *Herencia del otoño*. El ordenamiento de Monge evidencia retrocesos, estancamientos y avances arbitrarios en la producción poética de Albán, en comparación con la linealidad en la categorización de Amorós.

En la cronología y división de Amorós, se observa la trayectoria por que ha atravesado la producción poética albaniana, como dice Durán (1995, 2003), desde su juventud pueblerina y aislada hacia la actualidad cosmopolita; desde un ayer limitado hasta el presente pleno que lo sitúa en el espacio mayor de la poesía hispanoamericana contemporánea.

No obstante, el investigador de este estudio propone otra clasificación (Campos, 2015e). Considera en parte la evolución estilística, así como la profundidad temática, a lo largo de la producción de Albán, pues cada vez más se observan en sus textos un dominio y experimentación retóricos y simbólicos, una precisión en cuanto a la construcción de imágenes, una apertura de significados, limpidez estilística y virtuosismo en cuanto al manejo de la corriente de consciencia, inmanencia e inminencia textuales; y una ampliación en los motivos y perspectivas por desarrollar. Todos estos aspectos se van fortaleciendo cronológicamente en su trayectoria literaria, desde 1961 hasta la actualidad, mediante el trabajo, dedicación y perseverancia poéticos de Albán. De ahí que surja una cuarta etapa a partir de 2004: la posmadurez reflexiva.

De acuerdo con Campos (2015e), se da una etapa inicial, la cual se trata de una época lúdica y experimental, cuando Albán prueba retórica y temáticamente para encontrar su voz y proponerla nueva en el ámbito costarricense y latinoamericano; por eso, establece diálogos intertextuales con otros poetas, de modo que nutre su producción y permite nuevos vínculos con la poesía más significativa de América y España. En la etapa de transición, la

experimentación en los registros expresivos y temáticos condujo a Albán a un proceso de *equilibración* de sus potencialidades poéticas. En la etapa de madurez, Albán logra la precisión estilística, expresiva y la amplitud temática, que lo llevan a concebir aquellos poemarios que le valieron los máximos reconocimientos literarios y el prestigio tanto en el ámbito nacional como internacional. La etapa de posmadurez implica una mayor reflexión. En este período, la poesía albaniana evidencia un mayor virtuosismo estilístico, apostando a la sencillez profunda del lenguaje poético, pero no por esto perdiendo la compleja densidad revelativa que caracteriza a Albán. Por un lado, se continúa la perspectiva de la *Enciclopedia de maravillas* y se la amplía, aunque se advierte un tono distinto respecto de los tres tomos anteriores. El trabajo retórico y la fuerza expresiva cada vez son más contundentes y ágiles al construir la ambientalidad, el desarrollo trascendental de la cotidianidad y el efecto de mismidad del lector en el poema. Por otra parte, se componen textos breves para la mayoría de poemarios de esta fase. Los temas recurrentes son la confesionalidad ante la vida, el amor, el arrepentimiento, la pérdida de seres queridos. El paso del tiempo atenúa el presentimiento y percepción de la muerte, el destino manifiesto y el cumplimiento con el destino como poeta, hombre, padre, maestro, amigo, amante. La retrospección devela simultáneamente gratificación e insatisfacción por lo vivido. Y aunque se canta asimismo sobre la soledad, la reclusión, el abandono, la ausencia y la incomprensión, el amor y el erotismo son las fuerzas mayores que posibilitan y garantizan aún la salvación de la existencia.

En fin, para una mayor visualización integral de las etapas de producción poética albaniana según Monge, Amorós y Campos, obsérvese el siguiente cuadro:

Cuadro 1. Etapas de la producción poética albaniana

Etapa	Monge (1984)	Amorós (1987)	Campos (2015e)
Inicial	*Este hombre* *Las voces* *Chile de pie en la sangre* *Sonetos laborales* *Sonetos cotidianos* *La voz amenazada* *Biografías del terror*	*Este hombre* *Las voces* *Solamérica* *Chile de pie en la sangre* *Vocear la luz* *Sonetos laborales* *Sonetos cotidianos*	*Poemas en cruz* *Este hombre* *Las voces* *Solamérica*
Transición	*Solamérica* *Vocear la luz*	*Herencia del otoño* *La voz amenazada*	*Chile de pie en la sangre* *Vocear la luz* *Sonetos laborales* *Sonetos cotidianos* *La voz amenazada*

Madurez	*Herencia del otoño*	*Geografía invisible de América* *El viaje interminable* *Autorretrato y transfiguraciones* *Aunque es de noche* *Biografías del terror*	*Herencia del otoño* *Geografía invisible de América* *El viaje interminable* *Autorretrato y transfiguraciones* *Aunque es de noche* *Biografías del terror* *Todas las piedras del muro* *Suma de claridades* *Infinita memoria de América* *Érase una vez al-Ándalus* *Los nocturnos de Julieta* *Enciclopedia de maravillas* (tomos I, II, III)
Posmadurez reflexiva			*El libro de los sabios que nunca han existido* *El peor de los pecados* *Ciento diez pensamientos y un poema para Camila* *Enciclopedia de maravillas* (tomo IV) *Eros aeternus* *Trece nocturnos para desnudarte*

5. PRINCIPALES CRÍTICAS Y VALORACIONES SOBRE LOS TEXTOS POÉTICOS ALBANIANOS

Muchas opiniones se han dado desde la década de los 80 sobre la poesía de Albán; por ejemplo:

> Sobre su poesía ha dicho el poeta, académico y Premio Cervantes de 1982, Luis Rosales que "es importante, esencializada y reflexiva". El crítico y poeta granadino Luis Jiménez Martos ha afirmado en la revista Nueva Estafeta que "la brillantez imaginativa de Laureano Albán aprovecha hasta el límite el motivo básico". El crítico literario Florencio Martínez Ruíz, del ABC, ha expresado que "Albán es un poeta esencial". El periódico Excelsior de México ha calificado a Albán como "uno de los más brillantes poetas de una nueva generación". Asimismo el poeta y crítico Alfredo Cardona Peña, residente en México, ha recordado que "Ningún poeta hispanoamericano de cuarenta años ha obtenido en España los premios que a partir de 1979 ha ganado Laureano Albán". Y el escritor y arqueólogo mexicano Eduardo Matos Moctezuma, quien realizó el histórico rescate del Templo Mayor Azteca, ha calificado su obra poética como "el nuevo canto de América", y por ello "Laureano es de América, es nuestro, egoístamente nuestro, como lo son Neruda, Darío y Guillén" (Albán, *Correspondencia…* 2).

Fuera del ámbito hispánico, críticos como Aller (1980, 1984) y Uhrhan (1984) también reconocieron la singularidad, lenguaje, estética y valor de esta poesía. Más recientemente, Pieragnolo ha calificado a Albán como "uno dei più importanti poeti viventi di lingua spagnola"[29] (*Nell'imminenza…* 84).

En fin, las críticas y valoraciones presentadas a continuación se refieren a cada uno de los veintiséis poemarios albanianos. Se sigue el orden cronológico de la producción en la

[29] Anteriormente, Pieragnolo había afirmado que se trataba de "uno dei più importante poeti ispanoamericani contemporanei" ("Prefazione" solapa del libro).

medida de lo posible, pues algunos críticos establecen simultáneas comparaciones y contrastes entre los textos.

Poemas en cruz (1961) es citado solo una vez por Monge (1984). Este autor declara que el público lector desconoce este texto. En principio, *Poemas en cruz*, junto con *Este hombre*, aborda la existencia humana y una reflexión sobre el mundo, con un uso expresivo y un verbalismo moral apartados de la retórica tradicional costarricense. Según Campos (2015e), la ópera prima de Albán también contiene una poesía metafísica, religiosa y amorosa. En ella, se escuchan ecos nerudianos del *Canto general*, respecto de la preocupación por la realidad sociopolítica de América; así como también ecos de Debravo y la visión cotidiana de la mujer. Sin embargo, despunta ya cuanto será el estilo propio de Albán ante la muerte y las denuncias sociales. Por otro lado, los diálogos con Dios y la preocupación religiosa se establecen no de manera abstracta, sino enmarcados en la realidad contingente. Se recurre a referencias cristianas como el Padre Nuestro y el mito bíblico de Lázaro. En apoyo de octosílabos, se presentan canciones a la amada y su presencia, inclusive con tono erótico; en estas canciones se escuchan en ocasiones ecos lorquianos. Estilísticamente, se observan juegos de encabalgamientos, sangrados versales y supresión de signos pausales, quizá en acato de ciertos rasgos posvanguardistas de la época. En *Poemas en cruz*, pues, se encuentran contenidas las semillas de los grandes temas de la poesía albaniana.

Este hombre marca, según Monge (1984), un límite de promoción poética en Costa Rica en 1967, junto a *Canciones cotidianas*, de Debravo; *Los reinos de mi mundo* y *Árbol del tiempo*, de Chase. El crítico detectar en este texto una premisa fundamental durante la producción primera de Albán: cierto humanismo que desea situarse al margen de la contingencia y la inmediatez; así como una fe vital e impetuosa en el ser humano, en medio de una realidad caótica, no absurda, marcada por las temáticas de la muerte y la desolación. Monge establece comparaciones entre *Este hombre* y otros textos albanianos. Por ejemplo, lo homologa a *Sonetos cotidianos*, considerando el tratamiento del arquetipo del poeta como abandonado en el mundo. Lo compara también con *La voz amenazada* y *Chile de pie en la sangre*, en tanto se sustenta sobre una realidad particularmente estetizada desde la angustia, la esperanza, la nostalgia y una sensación de desamparo existencial. Junto a este último poemario y *Las voces*, *Este hombre* busca la conciliación entre lo perecedero y material del ser y el mundo absoluto de Dios. Esto mismo es analizado por Amorós (1987), en función de una preocupación religiosa.

Campos (2015e) observa igualmente el tema de Dios, su búsqueda, la vivencia del misterio y la naturaleza espiritual del ser. Esta temática permite criticar la tergiversación de la idea religiosa de Dios por una noción meramente institucionalizada a favor de los intereses

materiales y antihumanista. Por otra parte, Campos identifica en torno a la naturaleza, el optimismo, el amor, la justicia, la libertad, la vida y la eternidad, ecos de Walt Whitman, César Vallejo y Miguel Hernández. Esto implicaría que el discurso de Albán participara de las revoluciones socialistas de la época, pero criticando la muerte. De ahí que *Este hombre* rescate de las revoluciones la libertad del ser, en medio de una coyuntura de conflictos sociales, políticos y militares en la región centroamericana y continental. Estilísticamente, Campos señala, primero, el uso de la segunda persona plural, rasgo que caracterizará a partir de ese momento la obra de Albán; segundo, el empleo del diálogo poético, con el propósito de impeler a la humanidad al cambio y darles voz a los hombres de la época; tercero, la utilización del superlativo absoluto sintético, rasgo que asimismo caracterizará el discurso albaniano.

Las voces, como se ha anotado, es comparado con *Este hombre* y *Chile de pie en la sangre*, por Monge (1984). Campos (2015e) apunta que las temáticas fundamentales de este poemario son el ser humano, la cotidianidad, el espíritu, la paternidad, la guerra y la muerte. Esta última no es tratada como un evento fatal, sino como medio de liberación del ser frente a una realidad angustiante y desprovista de perspectiva metafísica. Se hallan aquí, por tanto, los principios de la idea de muerte que marca la obra de madurez de Albán. Simbólicamente, predominan el "sol", energía de lo trascendente y la vida; y el "pan", alimento que nutre la fraternidad y esperanza en el ser. Estilísticamente, se observa la experimentación con los encabalgamientos y la repetición de palabras; la aparición de la epífora, figura frecuente a partir de ahora; el juego con versículo, el cual en ocasiones vacila entre la prosa poética y un lenguaje pausadamente sugerente, que recuerda al monólogo interior o al lenguaje surrealista de Vicente Aleixandre. Aun así, el surrealismo no aparece como un fin en sí mismo, sino como un ingrediente más del que Albán se vale para sugerir y revelar verdades trascendentales.

Solamérica es considerado ejemplo de la poesía visionaria que ataca el conceptualismo (Monge, 1981), con base en una ambición técnica y temática (Baeza, 1978). Ofrece una nueva visión sobre aquello conocido como "poema" (Monge, 1987). Desde el prólogo, Albán habla sobre el poema *sinfónico*: un texto en donde se armonizan el pasado, el presente y el futuro americanos (Campos, 2015e). En sus poemas sinfónicos, se lleva al lenguaje a su nivel originario de expresión: el simbólico (Campos, 2015e). Sin embargo, a tal punto llegó Albán, que estos textos le permitieron una autocrítica sobre los riesgos del hermetismo, las desmesuras y el radicalismo de la retórica y la sublevación del lenguaje (Monge, 1984; Campos, 2015e).

Temáticamente, Monge (1984, 1992) compara *Solamérica* con *Chile de pie en la sangre* y *Geografía invisible de América*, porque estos últimos también remiten a un modelo ideológico primigenio del ser —ya frente al ámbito maquinizante de la ciudad, ya frente al tópico histórico del espacio americano como vergel natural y originario—, desde una perspectiva utópica, paradójica e histórica, reformadora del mundo entre la imagen y un complejo sistema simbólico, la seguridad ontológica y la búsqueda del origen de lo americano. Esta búsqueda hace que se rehúyan los límites geográficos e históricos y se apele a dos valores: la unión continental y la cosmicidad; de ahí, por un lado, la imbricación de temas como lo sagrado, la renovación del ser, el destino y la denuncia social y, por otra parte, los primeros acercamientos poéticos a las poblaciones, realidades y mitologías indoamericanas (Campos, 2015e).

Se advierten en *Solamérica* relaciones intertextuales con otras poéticas contemporáneas a la década de los 70, debido a sus dimensiones estéticas y morales; verbigracia: *Canto general*, de Neruda, ya que propone una visión distinta de su referente: América no solo como geografía e historia (a la manera del texto nerudiano), sino sobre todo como vivencia y sublimación de un concepto histórico (Monge, 1984; Campos, 2015e). Asimismo, se escuchan ecos de Vallejo, según el manejo del lenguaje (Campos, 2015e).

En fin, mediante el sueño poético, los juegos agramaticales y el afán de un lenguaje nuevo, *Solamérica* pretende motivar un despertar del ser americano, su identidad y un combate: un nuevo sol, una nueva luz; de ahí el neologismo del título y su invitación a existir y brillar de formas distintas (Campos, 2015e).

Chile de pie en la sangre corresponde a un fuerte compromiso político-social, de indudable calidad lírica según Baeza (1978). Al igual que *Biografías del terror*, comprende una poesía social y testimonial, una configuración política donde la patria, el pueblo, el compatriota, el soldado, la amada, los hijos y los hermanos son los destinatarios que comparten con el sujeto lírico una específica y local circunstancia: la ética del amor por los humillados y las víctimas del poder político (Monge, 1992). Se critica fuertemente la violenta realidad chilena a un año de comenzada la dictadura de Augusto Pinochet. La denuncia de las represiones políticas, torturas y violación de los derechos humanos motiva a nombrar directamente a algunas víctimas reales del régimen, como el cantautor Víctor Jara (1932-1973), y dialogar con ellas, a fin de reivindicarlas y, así, presentar las adversidades que acongojan al país. La coyuntura chilena permite, asimismo, criticar el capitalismo neoliberal, el fascismo y sus consecuencias en el nivel mundial (Campos, 2015e).

Monge (1984, 1987) asemeja *Chile de pie en la sangre* con *La voz amenazada* debido a su retórica, pues ambos buscan quebrantar la tradicional lírica conceptual costarricense,

primero, por un perfeccionamiento expresivo y, luego, por el deseo de rehuir el peligro de la incomunicabilidad y la síntesis a ultranza[30]. Monge opina que *Chile de pie en la sangre* y *Solamérica* configuraron una poética de la historia y un preámbulo para otras prácticas poéticas nacionales, como la de Julieta Dobles.

En este apartado se están ofreciendo estrictamente las críticas sobre los poemarios, pero valga la permisión de abrir un paréntesis para dar aquellas sobre el *Manifiesto trascendentalista*, ya que este es el eje ideológico de la poesía y la mayoría de los ensayos de Albán (apéndice 1).

El *Manifiesto trascendentalista* fue redactado y firmado por Albán, Julieta Dobles, Ronald Bonilla y Carlos Francisco Monge en 1974, aunque no publicado hasta 1977. Es el primer manifiesto literario redactado en Costa Rica (Dobles, cit. en Rodríguez, 2008), del cual deriva el primer movimiento literario producido y promovido como tal en este país y además exportado a España y difundido aquí a través de la labor literaria del Grupo Trascendentalista de Aranjuez.

El *Manifiesto trascendentalista* corresponde a un análisis reflexivo sobre la creación poética y literaria en general, no analizado en sí hasta el momento, sino más bien abarcado a partir de reseñas, o citas y referencias en los distintos estudios consultados sobre la historiografía costarricense. Rodríguez (2006) se refiere a este ensayo como el mayor esfuerzo de sistematización teórica de la formación discursiva trascendentalista en la poesía costarricense. En su criterio, a pesar de ser programático, este texto no presenta mayor novedad en sus fundamentos sobre la poesía. Para Mora (2007), el *Manifiesto trascendentalista* corresponde a un estudio sistemático sobre las corrientes estéticas y filosóficas más sugerentes e influyentes del momento (Heidegger, Sartre, Camus), en la cultura especialmente europea posterior a la II Guerra Mundial. Se trata, según Mora, de la concepción filosófica del arte, según la cual la poesía es el instrumento de humanización de la sociedad actual y vehículo de valores humanísticos.

Una síntesis de los principios ideológicos y estéticos del trascendentalismo de acuerdo con el *Manifiesto trascendentalista* podría ser la siguiente.

La noción de trascendentalismo costarricense comparte con la perspectiva trascendentalista norteamericana del siglo XIX la profundización en el sentimiento y las creencias sobre el descubrimiento de la verdad más a través de la intuición, que por la lógica,

[30] Pieragnolo (2011) afirma que *Chile de pie en la sangre* aparece después de la profunda crisis personal documentada en *La voz amenazada*, en la que Albán tomó consciencia del fracaso de la ilusión juvenil. Tal valoración es anacrónica, pues el primer poemario es de 1974 y el segundo, de 1981.

ya que la capacidad de conocer intuitivamente la verdad trasciende los sentidos (Fernández, s.f.; Campbell, 2013). Sin embargo, el trascendentalismo costarricense dista de aquel respecto de la crisis del patriotismo, la doctrina calvinista, el puritanismo conservador y unitarismo, así como del pensamiento liberal y moderno de la ciencia y la tecnología presente en Nueva Inglaterra.

Albán *et alii* (1977) consideran que la verdadera labor poética se caracteriza por una evolución constante, debido a sus propósitos de trascendencia en lo cotidiano y desde ello. Lo trascendental más que un oficio poético de la filosofía corresponde a un abordaje filosófico desde la poesía, sustentado principalmente en la búsqueda y revelación de las realidades metafísicas y ontológicas privativas, en la dinámica que define y sustenta las múltiples experiencias humanas cotidianamente; esto es, experiencias en su mayoría comunes, las cuales el ser se ha acostumbrado a percibir cada vez menos, debido a los procesos de una visión materialista o fenomenológica de las realidades modernas. Sobre esta apertura y función de la poesía trascendentalista, dicen:

> La poesía tiene un compromiso fundamental con la evolución humana, por ello es inconcebible una poesía que no se comprometa, de alguna manera, en las luchas contra la miseria, la injusticia y la explotación; pero debe hacerlo como poesía, conservándose como el acto trascendental que es por definición, y no sacrificando su propia naturaleza a los valores particulares de la política, de la sociología o de la ética (Albán *et alii* 3).

Si bien lo trascendental se establece a partir de la cotidianidad, el ser es quien, como unidad ontológica y metafísica antes que física (idea neoplatónica), recibe verdades propias de una cosmovisión. Y esta es la función del texto poético. Este se convierte en un instrumento, cuya sustancialidad es ultraliteraria, pues la revelación poética debe manifestarse de forma que el lector sea incluido en la estructura poética. El poema debe recurrir en una proporción expresiva, no gratuita o forzada, tanto al lenguaje directo como el figurativo, para lograr un acercamiento significativo de su conocimiento enunciado a la consciencia del lector; en otras palabras, la poesía debe "incorporarse en el ser […] trascender la estructura literaria y convertirse en vivencia trascendental en el lector" (Albán *et alii* 83).

Por eso, en medio del oficio poético, la poesía y el abordaje de las vivencias trascendentales deben amoldarse al contexto sociohistórico y cultural no solo de los lectores, sino también del poeta (los sujetos implícitos en el proceso de lectura). Albán *et alii* confirman: "Las vivencias trascendentales se renuevan constantemente; entonces es necesaria la evolución de la imagen, el descubrimiento de nuevos tipos de relaciones, la creación de nuevos significados por medio del lenguaje figurado, con el fin de poder expresar y comunicar los nuevos contenidos" (69-70). Esta doble evolución poética incrementa o

renueva las virtualidades semánticas del lenguaje con que cuentan tanto los lectores como el poeta, ya que:

> El lenguaje figurado ofrece posibilidades quizá infinitas de combinación. El uso poético del lenguaje es capaz de promover en el lector asociaciones interiores insospechadas, puede despertar vivencias adormecidas, activa y vivifica la sensibilidad trascendental del hombre, abre su conciencia a nuevas realidades intensas, profundas y realizadoras del ser en la plenitud. Es una de las respuestas más eficaces y adecuadas a la sed de plenitud del hombre (Albán *et alii* 70).

En conclusión, Albán *et alii* establecen en el *Manifiesto trascendentalista* la función revelativa del texto poético, como partidario de la evolución intuitiva del ser hacia una percepción metafísica y trascendental de la referencialidad fenomenológica, partiendo desde lo común y hierático intrínseco a la cotidianidad. Estas son grosso modo las bases del trascendentalismo y el marco de referencia ideológico desde donde Albán escribe su producción poética desde 1974.

Regresando a las críticas, el *Manifiesto trascendentalista* ha generado polémicas. Boccanera (2004) se refiere a él como un texto ensayístico de tono parricida y sarcástico, más que programático. En su criterio, conserva contradictoriamente una línea tradicional y anclada de lo esencial poético tanto en la literatura costarricense como universal, debido a los epígrafes de los capítulos: citas de Darío, Apollinaire, Pound, Brenes Mesén, Huidobro, Basileo Acuña, Amighetti, Machado, entre otros. Corrales (2007), arbitrariamente, remarca que dicho texto fue escrito por Albán por la búsqueda de reconocimiento y poder simbólico; propósito firmado luego por Dobles, Bonilla y Monge. En 2008, los cuatro firmantes del *Manifiesto trascendentalista* aclararon que no pretendieron inventar nada nuevo: solo sistematizar su pensamiento sobre la poesía y compartirlo, junto a una antología poética de cada uno; y que, en efecto, como afirma Dobles, Albán escribió el texto y luego, entre todos, lo revisaron y lo firmaron (Rodríguez, 2008). Nótese que en las palabras de Boccanera y Corrales se inmiscuyen juicios subjetivos, los cuales parecen centrarse en la figura del poeta más que en un punto de vista objetivo y profundo sobre el proyecto ideológico del *Manifiesto trascendentalista*. Sus juicios responden a lo colegido por Rodrigo Breto (2012).

Según Foster, Albán, Dobles, Bonilla y Monge subrayan:

> the need to return to a humanistic conception of man's experience and the need for his poetry to be, therefore, a "transcendental" expression of that experience. Thus these poets oppose the cynical strain of contemporary Latin American poetry, as typified by the anti-poetry of Nicanor Parra and the agnosticism of Jorge Luis Borges, and preach a return to the neo-romanticism of the thirties and forties (86).

Como anota Bolaños (1980), estos poetas se consolidan como contrarrespuesta a la influencia del exteriorismo nicaragüense, el cual se hacía sentir en Costa Rica a través de la poesía de Alfonso Chase y los miembros del Grupo sin Nombre.

Monge (1999) y Boccanera (2004) coinciden con los anteriores asertos, cuando exponen que las proposiciones del *Manifiesto trascendentalista* definen una poesía en contra de las producciones circunstanciales de una época, en medio de un contexto de crisis moral, política y literaria centroamericano y latinoamericano en general. Si bien el *Manifiesto trascendentalista* corresponde a una síntesis del discurso trascendentalista, remonta a los textos poéticos de la *Lira costarricense* (1890) en el eje diacrónico de la poesía nacional, para constituir según Rodríguez (2006) una reacción y cura contra la poética tradicional, por un lado, y a la conversacional que estaba escribiéndose en Centroamérica durante los 60 y 70 pero, en su criterio, desde una concepción ahistórica del fenómeno poético con resonancias platónicas.

Monge (1999) y Corrales (2007) valoran la posición del trascendentalismo como una estética que supera los signos históricos, el fanatismo de las ideologías, el rechazo por la cultura de masas; así como las sociedades de consumo. Villalobos (2000) llega a extrapolar afirmaciones como estas y cataloga de *sui generis* el *Manifiesto trascendentalista*, pues "ve" cierta contradicción en el hecho de que sus firmantes defienden lo lírico en su función puramente poética, se interesan por la imagen y atacan los mensajes políticos o panfletarios, a pesar de que algunos de tales autores habían trabajado con temas socio-políticos, aunque su estilo se hubiera fundado en la retórica de la imagen. Villalobos, asimismo, afirma que los poetas firmantes y seguidores del *Manifiesto trascendentalista* se niegan a sí mismos al valorar el código autotélico del lenguaje, ya que convierten la poesía en un fin *per se* y no les interesan las problemáticas sociales como lo hacían, por ejemplo, los poetas nicaragüenses. Tal idea de Villalobos se cae ante la lectura de los principios del *Manifiesto trascendentalista* y las aproximaciones anteriores de otros historiógrafos y críticos literarios.

En medio de la diversidad de críticas, Monge (1999) afirma que el recibimiento y aceptación del *Manifiesto trascendentalista* se han caracterizado por un alto grado de resistencia y contrarrespuestas de poetas de los 70, 80 y 90. Tales fueron los casos de los manifiestos publicados por la revista *Oruga*, la editorial Alambique y Mauricio Molina (Boccanera, 2004), a pesar de que Corrales (2007) insiste en decir que el *Manifiesto trascendentalista* es un documento de escasa repercusión, fanfarronea y aboga por una poesía metafórica y un lenguaje figurado, donde la intuición sería el centro de la creación poética[31].

[31] "Asimismo, los firmantes dejaron plasmada su opinión sobre la cultura de masas, el racionalismo, y el papel del poeta en la sociedad, entre otros puntos. 'Hablamos profusamente de la intuición como forma de

En todo caso, a tal punto ha llegado la presencia e importancia del *Manifiesto trascendentalista* en los grupos y producciones literarios costarricenses de los siglos XX y XXI[32], que hubo y hay literatos quienes se han visto en la necesidad de autodefinirse en oposición de los anteriores y actuales poetas trascendentalistas. Como ilustración dos casos. Primero, los integrantes del Taller de Literatura Activa Eunice Odio, fundado en 1985 y desaparecido en 1992, publicaron la antología *Instrucciones para salir del cementerio marino* (1995), en cuyo prólogo se definieron como "exterioristas" y, con tono sarcástico, "diferentes a otros grupos literarios, porque no propusieron 'la estética' sino la posibilidad. Eso sí, jamás cometieron la estupidez de hacer un manifiesto" (1995, cit. en Villalobos, "Encuentros…" 479). Segundo, en 2012, un grupo de poetas publica en el periódico costarricense *La Nación* una página, donde se etiquetan como: "antitrascendentalistas" o "antilíricos", al contraponerse, entre otras razones, a: 1) la expresión de los poetas del trascendentalismo, mediante el empleo de un lenguaje coloquial y casi libre de connotaciones metafóricas; y 2) los herederos del trascendentalismo, muchos reunidos en talleres literarios (Fernández, 2012).

En resolución, el discurso redactado, firmado y expuesto por Albán, Dobles, Bonilla y Monge en el *Manifiesto trascendentalista* constituye un paradigma poético en la diacronía literaria costarricense, pues sigue siendo referente para la práctica de la escritura lírica, debido a su asentamiento enunciativo, legitimación referencial y sus modelos de producción históricos (Rodríguez, 2006).

Fin del paréntesis.

Volviendo a los poemarios, aparte de meras menciones hechas por Monge (1984) y Amorós (1987), no se había dicho nada sobre el contenido ni la forma de *Vocear la luz*. Campos (2015e) observa, por un lado, que en dicho poemario redundan temas sociales de los poemarios anteriores; sin embargo, el mismo Albán advierte en su prólogo que con estos textos culmina una etapa: la de poesía social, que tanto ha obsesionado a la crítica costarricense y la ha llevado a estancarse en relación con las perspectivas temáticas y creadoras de Albán. Por otra parte, se observa la preocupación por la naturaleza humana y la fraternidad que llevan a precisar cada vez más la preocupación metafísica; inclusive, a concebir una zona de paz y luz, quizá coincidente con Costa Rica en medio de las crisis sociopolíticas y militares en la región centroamericana. Por eso, reaparece un tema que en los

---

conocimiento, de la imagen como instrumento estético-lingüístico, de superar la evidencia racionalista y limitada y media docena más de ideas', afirma Carlos Francisco Monge" (Rodríguez, "Treinta…" §10).

[32] "Pero uno de los hechos que más sigue influyendo en las producciones de poetas que publican entre los 80 y 90 en Costa Rica es precisamente el grupo de los Trascendentalistas. No se puede negar, por lo tanto, la importancia histórica que tuvo [el *Manifiesto*]" (Villalobos, "Encuentros…" 478).

últimos textos no se presentaba tanto: el amor de la amada y los hijos renuevan al ser frente a la realidad adversa y angustiante. Estilísticamente, se retoman el versículo y ciertas omisiones gramaticales o de puntuación. Simbólicamente, redundan la "luz", las "manos", las "cicatrices" y el "pan". Aunque se menciona el "azul", este aún no desplegará el enorme contenido simbólico y semántico que connotará en textos de la madurez albaniana.

Sonetos laborales, y *Sonetos cotidianos* posteriormente, exaltan una madurez estética de la imagen albaniana, a partir de la persistencia del soneto y un esfuerzo retórico novedoso, según Monge (1981, 1984, 1987). Respecto de esta nueva etapa, se señala una afirmación poética no desde la metafísica, sino desde las cosas cotidianas y simples; por eso, se abordan la nostalgia de lo elemental y primigenio, y se da una separación con respecto al radicalismo retórico de *Solamérica*. Se poetiza una presencia de lo humano en los objetos diarios. Por esto último, según Campos (2015e) los instrumentos aparecen en su mayoría retratados o personificados como extensión del cuerpo humano, o más bien como sinécdoques del ser. Algunos instrumentos, inclusive, llegan a ser abordados como símbolos de la identidad costarricense (por ejemplo, el pilón o la carreta) y el paso de la vida rural a la modernidad industrial (Campos, 2015e).

Según Seguin (2001), en *Sonetos laborales* destaca el desarrollo del tema del esfuerzo, la pena y el dolor, de modo más retórico que en la poesía debraviana. Se abarca la vida del trabajador: el campesino, el herrero, la ama de casa, el constructor, el carpintero, el boyero, el transportista (Campos, 2015e).

Monge (1984) sostiene una lectura intertextual entre *Sonetos laborales*, *Sonetos cotidianos* y las *Odas elementales* de Neruda, debido a los mismos propósitos estéticos e ideológicos al asumir la cotidianidad. Aunque por su temática y tratamiento *Sonetos laborales* representó una línea de creación inusitada en el medio costarricense (UCR, 1978), dicho enfoque, no obstante, parecía redundar en la poesía latinoamericana del siglo XX (Campos, 2012, 2015a, 2015e): antes que Neruda y Albán, ya Mistral lo había trabajado. Igualmente, en 1967, el cubano Eliseo Diego (1986) poetizó, entre otros motivos, las herramientas laborales, en *Muestrario del mundo o Libro de las maravillas de Boloña*.

Sonetos cotidianos es continuación del proyecto anterior; sin embargo, en él se amplía el campo de percepción metafísica de los referentes domésticos y cotidianos, por lo que destacan los sonetos dedicados a la existencia y lo cósmico, pero más aún al amor y el erotismo (Campos, 2015e). Respecto de estos dos últimos temas, Monge (1984) afirma que en el apartado los "Sonetos conyugales" se manifiesta un erotismo dentro de la ambientalidad cotidiana y doméstica; una poesía amorosa obediente a una negación de la realidad

conflictiva, con tal de sostener una afirmación existencial en el optimismo: el tópico del amor como causa y efecto de la armonía universal.

Herencia del otoño constituye un fundamento estético, distinto de los textos albanianos precedentes, pues (re)explora las posibilidades de la extensa tradición de la poesía española. En él se consigue la alianza de la poesía hispánica (Monge, 1981; Fornoff y McClintock, 1987, 1995; Durán, 1995, 2003; Pieragnolo, 2011; Campos, 2015e).

Rosales (1980) se refiere a este poemario como poesía esencializada, reflexiva y sencilla; Baeza (1980), como texto de mirada multidireccional y fuerza expresiva. Aller (1980) observa cierto surrealismo soterrado y sutil. Luis (1982) destaca el ritmo cuidadoso, el lenguaje poético, las combinaciones métricas, las imágenes conseguidas con metáforas originales y sugestivas; afirma, asimismo, que en *Herencia del otoño* no se presenta una poesía existencial ni metafísica, ni filosofía ninguna, sino que se trata simplemente de una lírica pura que alcanza temas subjetivos, pero también exteriores y abstractos. Fornoff y McClintock (1987) se refieren a dicho poemario como una autodefinición y renovación dentro de la producción de Albán, por su visión afectiva y simbólica del ejercicio poético. Doucet (2009) lo considera la poesía deslumbrante que le permitió al mismo Albán redefinir su perspectiva estilística e ideológica trascendentalista, comparando esta experiencia de creación con los anteriores textos suyos. En este sentido, dice el propio poeta:

> A partir de *Herencia del otoño* cambió la cosa, cambió la cosa, ya mi poesía tiene otro tono y otro nivel cualitativo, hablémoslo francamente así, a partir de *Herencia del otoño* inclusive. Ahora, a partir de ahí yo lo que tengo como meta, digamos, es algo muy ambicioso, que es unir esa fuerza, esa energía verdad por ejemplo que hay en la poesía latinoamericana […] unir a eso la precisión literaria de la poesía peninsular y la vocación metafísica de la poesía inglesa de Keats, etc., y de poetas místicos, o metafísicos, como Rilke, y alemanes e ingleses. Esas tres cosas me interesan mucho: la perspectiva metafísica, la perspectiva puramente del cuidado literario de la obra y la energía telúrica, cósmica de la poesía latinoamericana (Albán, "Más allá…").

En relación con la temática de *Herencia del otoño*, Rosales (1980) indica la amistad, el dolor, la naturaleza y la herencia española. Monge (1981) propone al menos cuatro tópicos fundamentales: 1) la alianza existencial entre la naturaleza y el ser, 2) la proyección del ser humano en las cosas circundantes, 3) la visión del ser humano en medio de la realidad natural, 4) el tiempo como creador y destructor de realidades. Luis (1982) recalca la muerte y el otoño como estación vital que nutre de trascendencia los sueños y los deseos, pues en el otoño Albán contempla la momentánea belleza de la existencia, de modo que la identidad otoño-vida no es del todo biológica, sino anímica. Monge (1984) sintetiza su anterior propuesta de los tópicos en la reafirmación del ser, a partir de una evocación del mundo natural (su símbolo: el otoño) y, por otro, la permanencia material del ser. Campos (2015e) observa el

otoño como representación de la crisis existencial del tiempo, la soledad, el dolor y la incertidumbre.

Chaves (1987) redacta la primera tesis de licenciatura realizada en Costa Rica sobre la producción poética de Laureano Albán. En ella analiza, desde la semántica estructural de Greimas, la estructura paradigmática y la confirmación de la homogeneidad de *Herencia del otoño* en torno a una isotopía existencial del sujeto lírico según las oposiciones binarias: estado eufórico (la vida) frente a un estado disfórico (la muerte). Chaves concluye que la organización de una base clasemática marcada por la /+Interoceptividad/ define el discurso estudiado como un discurso mítico, propio de la dimensión noológica.

En el estado de la cuestión de su estudio, Chaves subraya la atención de los críticos sobre este poemario debido al premio Adonáis obtenido en España en 1979[33]. Por ejemplo: Azofeifa (1980) y Tovar (1980) acentúan la vivencia del otoño como motivo columnar del texto; Jara (1980), la referencialidad del ámbito natal del poeta tanto americano como español, en medio de un intento por conjugar ambas herencias hispánicas; así como una limpieza y fluidez del lenguaje mayores en relación con sus textos precedentes. Fajardo (1982) plantea una lectura biográfica en el poemario. Cabrera (cit. en Chaves, 1987) sintetiza el contenido poético en dos núcleos: la soledad y el dolor. Castro (cit. en Chaves, 1987) y Cortés (cit. en Chaves, 1987) apuntan aspectos formales, recursos retóricos y léxicos. En términos generales, se considera el discurso de *Herencia del otoño* como polivalente, en cuanto a la determinación del objeto poético (Chaves, 1987).

Se han dado algunas críticas con base en poemas específicos. (Luis, 1982) se refiere a la visión constructiva y material en "Certezas de la tierra", "Tránsito del hombre" e "Hispania". Considera a este último texto como un poema del "Descubrimiento", en el cual se describe visionariamente la religiosidad renacentista y el espíritu desvelado. Rodríguez (2006) caracteriza "Tránsito del hombre" como un universo de resonancias auráticas y generaliza tal aserto a todo el poemario. Rojas (2013) analiza la relación establecida entre el espacio y la intimidad de los actores líricos en "Nocturno detenido". Afirma sobre este poema el tono disfórico, la valoración de lo irracional y lo sentimental, desde una perspectiva de lo sublime romántico; analiza el título y forma del poema como generadores de sentidos; propone como tema central el dolor existencial humano en medio de la noche. Observa, pues, cómo el espacio traduce el estado anímico y psicología de los actores líricos y los condiciona.

[33] El Premio Adonáis de Poesía, tanto en la década de los 50 como en los 70, gozó de prestigio y contribuyó con el lanzamiento de nuevos valores de la poesía española. Albán fue el tercer poeta latinoamericano a quien se concedió dicho premio desde su fundación en 1943. Desde su inicio, el compromiso del premio fue promocionar nuevas voces para la lírica española. El pluralismo de nombres y tendencias convierte a Adonáis en una colección clave para conocer la evolución de la poesía peninsular desde la posguerra hasta hoy.

Finalmente, Hernández (2013) analiza “Hacia otra luz”. Advierte la relación intertextualidad entre el título de este texto y el poemario homónimo de 1952 de Carlos Bousoño. Desde el plano morfosintáctico, señala la relevancia del otoño, cuyo simbolismo remite a la estación anual, un estadio incierto en la vida del sujeto lírico, un límite entre la madurez y el declive, la abundancia de frutos y el autoconocimiento.

La voz amenazada enfatiza una doble y simultánea vertiente: la conciencia de la frustración y la salvación ontológica (Monge, 1984, 1987). Pieragnolo (2011) considera que en este poemario, como en *Chile de pie en la sangre* y *Biografías del terror*, se concentra la atención respecto de un continente agitado por el régimen autoritario y la búsqueda de cómo responder a una necesidad personal y generacional. Por eso, *La voz amenazada* participó del drama que dividió el continente y se dedicó a las víctimas de las dictaduras militares de los 70. Aunque se publicó en 1981, este poemario fue compuesto en medio de viajes entre Costa Rica y España, desde 1976 hasta 1978; por esto, Campos (2015e) lo ubica no dentro de la etapa de transición, como Amorós (1987), y no en la etapa inicial como Monge (1984). Aunque la crítica ha observado en *La voz amenazada* rasgos de la faceta sociopolítica afín a poemarios anteriores, Campos (2015e) señala un elevado tono existencial en torno al viaje principalmente, el tiempo, el espacio, el amor, la soledad, la autobiografía y el padre. Destaca la serie de poemas de la primera parte, en los cuales reflexiona sobre la poesía. Se recurre en la cuarta parte al soneto para cantar paisajes de la infancia y elementos del pueblo natal.

Autorretrato y transfiguraciones desprende ciertas visiones surrealistas y resonancias de Neruda y Rilke (Aller, 1984). Abarca textos escritos, como dice el propio Albán en el prólogo, en diferentes latitudes de España y América Latina, por lo que busca “to verify the identity of the ancestral routes” (Uhrhan 574). En él abunda el barroquismo: “separation, transposition and coupling (especially through repetition) are particularly evident in this small volume” (Uhrhan 574). Este poemario, junto con *Herencia del otoño*, *El viaje interminable* y *Aunque es de noche*, demuestra un interés “in pre-Columbian and Hispanic cultures, including códices, myths and legends of the Nahuas and Mayas, as well as religious poetry” (Uhrhan 574). Según Fornoff y McClintock (1987), comprende un espacio poético en donde se presenta la visión trascendental por medio de la tensión radical interior entre la presencia y ausencia de imágenes destructivas y aun apocalípticas. Manifiesta la preocupación por la existencia, el tiempo, el engaño y limitación de los sentidos (Rojas y Ovares (1995). Configura un cosmos (Durán, 1995, 2003). Se trata de un viaje a través del propio país, los objetos, las respuestas, los susurros, los estímulos de un nuevo y recíproco redescubrimiento, al lado de la exaltación de imágenes y metáforas, en una continua fusión y conversión de los elementos naturales para la construcción de un cosmos diverso donde reconocerse

(Pieragnolo, 2011). Por consiguiente, prima la transformación material y espiritual del ser y el mundo (Campos, 2015e).

Aunque es de noche, como se afirma en el prólogo, abarca trece cantos nacidos de la poesía mística de Juan de la Cruz, como homenaje a este santo. Debido al premio internacional merecido en Burgos, este poemario fue ofrecido por el presidente de Costa Rica, Luis Alberto Monge, como homenaje a Juan Pablo II en su visita pastoral al país en 1983.

Cros (1984, 1986) denominó a *Aunque es de noche* un intento de aspiración a la comunión con Cristo. Mora (1985) analiza el tono existencial en torno a la soledad, la muerte, el tiempo y la angustia, a partir de la contemplación de la naturaleza. La noche es símbolo de tránsito metafísico, en que la figura de Dios no aparece como salvador o necesidad existencial, sino como guía metafísico del ser, pues Él es ausencia y garantiza el accionar humano, la consistencia ontológica a los objetos materiales y el quehacer del poeta. Dios configura todo alrededor de la voz lírica y se refleja indirectamente en la otredad humana o de la naturaleza. Así, el poeta, en nombre propio y de un colectivo, dirige dudas a Dios y espera sus respuestas (Durán, 1995, 2003). Mora (1985), asimismo, establece diferencias entre la poética mística de la Cruz y Albán; puesto que en aquella Dios es plenitud y amor, representa el objeto de éxtasis, encuentro con el Amado y permite que los textos sean un medio didáctico de esta experiencia (*Itinerarium mentis in Deum*); mientras que en la poesía de Albán describe la influencia de la filosofía de san Agustín y el existencialismo de Kierkegaard, pues la divinidad aparece más como recurso literario que como un verdadero diálogo de fe. Rojas y Ovares (1995) observan la rrecurrencia a temáticas erótico-religiosas. Pieragnolo (2011) y Campos (2015e) afirman que los trece cánticos de *Aunque es de noche* denuncian la (pos)modernidad y el ansia contemporánea en medio de una noche de búsqueda, diálogo y la confrontación con Dios.

Biografías del terror permite a Albán desempeñar su papel de poeta social, espiritual y político, pues en este poemario se (d)enuncia y resignifica la historia trágica de al menos 44 víctimas de los sistemas opresores, dictatoriales y militares entre 1973 y 1977[34] en Argentina, Chile y Uruguay; para ello, parte de la documentación objetiva brindada por Amnistía Internacional, buscando siempre dar a sus sacrificios una condición espiritual e ideológica (Cros, 1984, 1986; Durán, 1995, 2003). Así, esta poesía comprometida preserva la función trascendental, cuando da voz en los poemas a las víctimas (Fornoff y McClintock, 1987; Doucet, 2009). Con respecto a este último punto, Rodrigo Breto (2012) va más allá, porque

[34] Rodrigo Breto (2012) computa 63 víctimas y 3 abortos: 35 chilenos, 16 argentinos, 12 uruguayos y 1 español. Ellos corresponden a mujeres, embarazadas, niños, recién nacidos, ancianos, familias, e incluso una comunidad de campesinos. Las edades de las víctimas oscilan entre los 15 y 75 años. Todos pertenecen a distintos grupos sociales, desde médicos, campesinos y albañiles hasta burócratas, políticos y profesores.

piensa que en este texto la poesía funciona como resistencia ante el drama, acerca al lector a un pasado de necesaria recuperación y conocimiento, señala claramente a las víctimas, pero también avergüenza a sus verdugos. En todo momento, se busca hacer poesía con la verdad y la realidad, con unos hechos incómodos y silenciados. Rodrigo Breto, asimismo, analizando la estructura del poemario, presenta cómo la denuncia política puede convivir con el arte literario. Ello es posible mediante el recuerdo y la evocación de las víctimas de los genocidios latinoamericanos, asumiendo simultáneamente un compromiso político y estético, sin que aquel subestime el segundo. Este proyecto poético de Albán es, en su criterio, un compromiso humano y literario; de ahí que Rodrigo Breto llame a Albán "poeta de la transparencia", debido a que sus poemas redimen a las víctimas a quienes se ha robado su derecho a la muerte provocándoles esa muerte.

Intertextualmente, Cros (1984, 1986) insiste en comparar dicho poemario con *Canto general* de Neruda, no solo por el abordaje transhistórico de su temática, sino porque reconoce un tratamiento divergente, profundamente original, en la creación metafórica albaniana. En sí, la perspectiva idealista y espiritualista de *Biografías del terror* obedece a un sustrato cultural cristiano, que coincide con los criterios materialistas de Neruda en *Canto general* para denunciar los ataques que afectan el cuerpo, santuario de la vida; ataques considerados crímenes contra la humanidad. La constancia de la muerte, la agresividad y la fugacidad de la existencia llevan a pensar a Cros en otras relaciones, pero esta vez con *Residencia en la Tierra*, en tanto se iguala una visión entre la vida y la muerte como las extremidades alternas de un movimiento cíclico continuo, a pesar de que en Albán se enfatiza en el prolongamiento de la vida más allá de la muerte, noción por sí misma manifiesta pocas veces en Neruda. Rodrigo Breto (2012) también establece ciertos rasgos parecidos entre este texto albaniano y los nerudianos, principalmente con respecto a la dimensión trágica que permite una poesía de abordaje político-metafísico.

Suma de claridades (1992) es referida por Fornoff y McClintock (1995), cuando Albán aún hablaba de dicho poemario con el que fuera su primer título: *Geografía del delirio*. Ospina (2003) observa que la claridad intuitiva en estos textos es motivada por la infancia. Doucet (2010) se refiere a este poemario como poesía mística. Pieragnolo opina que se trata de un texto "in cui il poeta recuperò l'intensa influenza e l'emozione dei luoghi della propria infanzia e della famiglia originaria" ("Prefazione" 9). Partiendo de estos apreciaciones generales, Campos (2015e) demuestra que en este poemario se desarrolla una mística en torno a la mirada, el recuerdo, la visión onírica de la infancia y los paisajes de la niñez, la claridad, la figura del niño, el padre, la madre y la hermana. Este tratamiento nostálgico y existencial de las figuras del padre, la madre y el niño proviene de los "Sonetos de mi pueblo" en *La voz*

amenazada; sin embargo, en *Suma de claridades* adquiere una significación mística. En este poemario, por tanto, antes que un tono nostálgico y disfórico, se emplea un lenguaje eufórico, en que redundan símbolos espectaculares, diairéticos y ascensionales, con el fin de representar y construir un mundo luminoso, puro y pleno, a través del cual el místico vive el misterio de lo sagrado y su reintegración con ello. En la totalidad de los "prados" y "abril" —el cronotopo de la experiencia mística en este poemario—, el sujeto lírico supera la noche angustiante y el tiempo histórico de la realidad profana. Su viaje se intensifica cada vez más desde la claridad lunar hasta la luz solar y se adentra en las claridades ocultas de lo inconsciente y lo *real*, lo sagrado.

Los nocturnos de Julieta (1993) ha padecido el silencio de la crítica. Charpentier (1994), en un artículo periodístico, se refiere al valor del nocturno, la visión íntima entre los amados, la abundancia de recados melódicos, voces erótico-religiosas. Comenta, primero, "Nocturno de las tres ciudades (Madrid, San José, New York)"; observa que las tres ciudades se funden con la medianoche, el corazón y las manos del amado sobre el cuerpo-habitación-misterio de "Julieta", la amada poética; segundo, "Nocturno a la deriva", en el que dice resuenan fragmentos de salmos penitenciales, nocturnales antífonas; tercero, "Nocturno de tu presencia", como ejemplo del gozo de la sensualidad, el placer, la convivencia y la salvación gracias al amor, con ciertos ecos nerudianos en sus metáforas; cuarto, "Nocturno para nombrarte", en el cual, a modo de un dios, el sujeto lírico evoca la creación de la amada y sus cualidades; quinto, "Nocturno de las tres verdades", descripción de la amada apasionada; sexto, "Nocturno contra el tiempo", en que se poetiza la superación del miedo ante el paso del tiempo gracias al amor de Julieta. Charpentier, asimismo, destaca la obra fotográfica de Jorge Albán (hijo del poeta), la cual sustenta artísticamente las lecturas del poemario. Doucet (2010) apenas se refiere al poemario como poesía amorosa. Campos (2015e) afirma que en los trece poemas conviven la angustiante noche trágica del devenir temporal, la noche de la intimidad y el reposo en la amada y con ella, así como la noche mística. Nunca se desiste de ligar tales noches a verdades intuitivas, la contemplación de los ambientes naturales y urbanos. Pese a todo, el miedo es superado gracias al amor de "Julieta". Estructuralmente, se apuesta por poemas extensos, en los que también pueden escucharse ecos intertextuales de Rafael Alberti y Neruda.

Enciclopedia de maravillas, opina grosso modo Charpentier (1995), presenta algunas relaciones intertextuales con Luis de Góngora y Miguel Hernández respecto del tratamiento metafórico del cuerpo en algunos poemas. Los tres primeros tomos de la *Enciclopedia de maravillas* son de 1995 y el cuarto, de 2010; cuentan, a manera de prólogos, con los acercamientos críticos de Fornoff y McClintock (1995), von Mayer (1995), Durán (1995,

2003) y Doucet (2010), respectivamente. Como lo afirman sus portadas, se trata de "La primera enciclopedia escrita totalmente en poesía, en la historia de la humanidad". Sus 1935 poemas publicados en cuatro tomos (335 en el I, 333 en el II, 335 en el III y 932 en el IV) ofrecen un nicho literario donde se funden, cuantitativa y cualitativamente, una perspectiva literaria trascendentalista, una diversidad temática y estilística (Campos, 2012, 2015a, 2015e).

Fornoff y McClintock establecen que en la *Enciclopedia de maravillas*:

> Cada poema intenta "definir" el objeto escogido como enfoque, pero las definiciones ejecutadas no son nada convencionales. Poema tras poema, objeto tras objeto rinde su trascendencia a una poderosa cosmovisión […] El objeto estético no es de ninguna manera equivalente al objeto lingüístico. Objetivación dialéctica del cosmos, en tanto la estructura interior del yo lírico incursiona sobre la estructura exterior del cosmos, entre un objeto lingüístico y un objeto estético, donde aquel funciona como vasija del objeto estético, el cual transfigura el objeto lingüístico dentro de la matriz del sistema lingüístico ("Después…" 17-27).

Obsérvese que este tratamiento trascendental de los objetos cotidianos no es exclusivo de la *Enciclopedia de maravillas*. Ya había sido trabajada por Albán en *Sonetos laborales*, *Sonetos cotidianos* y *La voz amenazada* y, como se ha dicho, su perspectiva dialogaba con la obra de Mistral, Neruda y Diego.

Según Fornoff y McClintock, *Enciclopedia de maravillas* manifiesta una ductilidad de las imágenes y una cosmovisión reiterativa en la producción albaniana: "ausencia, olvido, memoria, el amor espiritual y erótico, impermanencia, tiempo, soledad, transparencia, la ansiedad humana, la ceniza, Dios, los elementos, y […] el lenguaje (la palabra), el poeta, el poema, etc." ("Después…" 33). La noción del hecho poético toma forma, precisamente, "cuando la palabra 'desaparece' en un contexto trascendental mayor, cuando se realiza el acto de la poesía" (Albán, 1995, cit. en Fornoff y McClintock, "Después…" 36).

Estos dos críticos, pues, consideran este texto albaniano como un "proyecto audaz, más de mil poemas dirigidos a sondear el corazón numinoso de cualquier objeto" ("Después…" 17); "la nueva obra maestra de la literatura latinoamericana", posterior al Boom en narrativa. Al respecto dicen:

> Hace mucho se agotó el Boom de la novela. Luego vino la poesía. Desde 1979, la obra de Laureano Albán, desde *Herencia del otoño*, e incluso *Viaje interminable*, *Biografías del terror*, *Geografía invisible de América*, *Todas las piedras del muro* y *Suma de claridades*, constituye una explosión equivalente en poesía. Ahora con *Enciclopedia de maravillas*, Albán nos ha regalado la nueva obra maestra de la literatura latinoamericana ("Después…" 36).

Von Mayer, por otra parte, adscribe a la *Enciclopedia de maravillas* a la infinitud del pensamiento defendida por William Blake: "Si se abriesen las puertas de la percepción, cada cosa aparecería al hombre como es: infinita" ("Enciclopedia…" 563). Advierte que esta no es

una "enciclopedia" desde el punto de vista cientificista-racional; al contrario, es un proyecto que conjuga la intuición intelectiva e intuición estética, "que describen el universo en toda su plenitud y complejidad […] constituyéndose así en un conocimiento englobante del mundo" ("Enciclopedia…" 564-65). Desde este punto de partida, von Mayer expone que lo metafísico se evidencia en la poesía albaniana, en tanto se reflexiona sobre "los grandes enigmas de la existencia humana: Dios, la naturaleza, el hombre, la vida, la muerte y la trascendencia" ("La sublime…" 341). Mediante reflexiones metafísicas, ontológicas y "una búsqueda constante hacia lo sublime, a través de la visión estética" ("La sublime…" 341), Albán alcanza un grado de objetividad de las circunstancias del ser, dado que:

> En un mundo regido por la utilidad mercantilista y el pragmatismo, regido por los principios de la competencia y la productividad ganancial, Laureano Albán levanta su voz inmarcesible para recordarnos que no somos máquinas despersonalizadas, sino carne y espíritu, con la esperanza de un destino cósmico y sagrado (von Mayer, "La sublime…" 346).

Según Durán, esta iluminación cósmica y sagrada del mundo y las cosas se manifiesta desde "útiles caseros u objetos pequeños hasta sueños o mitos, vistos y descritos todos desde una nueva perspectiva, porque el poeta ha sabido establecer una relación íntima con su entorno" ("La poesía…" 1097). En su prólogo, Durán estudia y defiende las imágenes e intuiciones reveladoras de la *Enciclopedia de maravillas* y la obra de Albán.

Doucet afirma que Albán se ha dedicado a componer desde 1984, de manera rigurosa y perseverante, este

> caleidoscopio que permite enfrentar el destino de lo vivo, con un enorme gozo no exento de dolor humano […] un universo-libro […] donde cada objeto, cada animal, cada persona, cada valor, surge pleno de resonancias, frescos, recién creados ante nosotros […tratando…] de dar la definición poética que nos falta, del mundo que nos conforma y rodea […] enganchándonos a la eternidad por unos instantes" ("Prólogo" 8-10).

Doucet, asimismo, caracteriza, al menos el IV tomo, como un espacio textual donde convergen la tradición medieval de los *cancionere* y la originalidad, más que todo sobre el tratamiento del tema de la amada.

Por su parte, Campos (2012) presentó la primera tesis de maestría académica sobre la *Enciclopedia de maravillas*. Analiza estética y hermenéuticamente una muestra textual de veinticuatro poemas, con el fin de identificar y delimitar, dentro de la manifestación de la poética trascendentalista albaniana, los motivos o temáticas, símbolos, arquetipos y mitos recurrentes como unidades ideológicas, relacionados con la vivencia del *mysterium tremendum et fascinans* de lo sagrado; así como evidenciar la importancia de este aporte único cualitativa, cuantitativa y estilísticamente en la poesía universal.

Siguiendo a von Mayer, Campos (2012, 2015a) establece que la enciclopedia de Albán no es como las enciclopedias tradicionales. Analiza similitudes y diferencias entre ambas, respecto de su forma y contenido. Sostiene que la *Enciclopedia de maravillas* supera la tradición del enciclopedismo francés del siglo XVIII y la Filosofía Occidental, al proponer una dialéctica poética y subjetiva de la verdad, el mundo y la experiencia intuitiva de lo sagrado. Siguiendo a Otto (1925), asimismo afirma que la mayoría de los poemas de la *Enciclopedia de maravillas* corresponde a un suprarrealismo, al manifestar lo heterogéneo sagrado a través de motivos animales, vegetales, y otros asociados tanto con fenómenos y manifestaciones naturales; así como con instrumentos cotidianos, acciones concretas; seres divinos, mitológicos y humanos; e inclusive conceptos. Para el sujeto lírico, en cuanto *homo religiosus*, tales motivos le permiten ahondar en lo tremendo y fascinante, y establecer así un diálogo con la divinidad y una *anamnesis* (rememoración) de lo numinoso en su manifestación cósmica y microcósmica, mediante intervenciones simbólicas y el lenguaje poético.

Campos (2012) concluye que los símbolos más recurrentes son el ángel, el sueño, el cielo, el mar, el fuego, el azul, la luz, el ala, el agua, el viento, la torre, el rastro, la noche, la niebla, la estrella y el espejo, entre otros presentes con menor frecuencia. Tales símbolos expresan los arquetipos de Dios, la *tellus mater*, el anciano sabio, el Adán u hombre original, la sombra, el soñador práctico, el ángel, la tribu, el *animus* y el *anima*, estos dos últimos entendidos tanto por Jung (1984) como por Bachelard (1997). En relación con la construcción mítica, identifica el relato bíblico del *Génesis*, el mito hindú de Mahã-mâyâ, el mito bíblico-religioso de la sacralización del trabajo y los instrumentos, el mito de la *vía regia*, el mito griego del centauro Quirón y Pegaso, y el mito del eterno retorno.

Por otro lado, Campos (2013a) ha analizado la figura del buey en el imaginario y la literatura costarricenses; destaca la figura de dicho animal expuesta en el poema homónimo de Albán, publicado en la *Enciclopedia de maravillas*. Argumenta que el sujeto lírico de este texto se autoidentifica y homologa con el buey al contemplarlo, porque ambos están atados trágicamente a lo temporal, racional, terrenal y profano, condición que le permite meditar sobre su unificación con lo numinoso, en medio de lo indeterminado, incierto y caótico de la existencia.

En síntesis, Fornoff y McClintock (1995), von Mayer (1995), Durán (1995, 2003), Doucet (2010) y Campos (2012, 2015a) comparten el criterio sobre la presencia de un acercamiento simbólico, metafísico, existencial, cotidiano y revelador en el abordaje estético del cosmos y el lenguaje en la *Enciclopedia de maravillas*.

Con excepción del IV tomo de la *Enciclopedia de maravillas*, la crítica no había pronunciado palabra alguna sobre los poemarios de la etapa de posmadurez reflexiva. Las observaciones de Campos (2015e) en su antología poética de Albán son las primeras.

El libro de los sabios que nunca han existido (2004) apuesta por la síntesis y brevedad del instante epifánico. Se divide en tres partes. La primera, "Pensar la luz", contiene 636 pensamientos sobre la cotidianidad, la existencia, el amor, la poesía, el lenguaje, el feminismo, los fanatismos religiosos, la divinidad. Estos pensamientos adquieren la forma de aforismos, apotegmas, proverbios, frases humorísticas e irónicas, metáforas que intentan recrear lugares comunes, imágenes paisajísticas, creacionistas y ultraístas. "Contar silencios", la segunda parte, abarca 46 parábolas. Es la primera vez que Albán emplea la prosa poética para expresar verdades trascendentales. Estas parábolas, en ocasiones, parecen constituir microrrelatos, por su brevedad, narratividad, instantaneidad, ludismo y efecto sorprendente-revelativo. La tercera parte, "La llama inmóvil", comprende 87 haikús. Es, igualmente, la primera vez que Albán trabaja este género poético. Con *El libro de los sabios que nunca han existido*, pues, Albán explora otros registros estilísticos y formales, quizás con el fin de experimentar la hibridez de su práctica poética de madurez con géneros sintéticos y narrativos y, así, acercarse a un público posmoderno menos familiarizado con la complejidad del lenguaje poético.

El peor de los pecados (2006) da eco de los versos de Jorge Luis Borges: "He cometido el peor de los pecados/ que un hombre puede cometer. No he sido/ feliz"; versos en que, a su vez, se escuchan los de Teresa de Jesús: "He cometido el peor de los pecados, quise ser feliz". Tal y como lo advierte esta relación intertextual, el sujeto lírico de estos 60 poemas expresa su amor y su desgarro, su erotismo y soledad, su encierro y el abandono de la amada, la mentira y la farsa de la vida y el amor, el reclamo del espacio, la identidad y la voz propios. De ahí que en este poemario se intensifiquen como no en otras ocasiones las figuras patéticas: exclamaciones, interrogaciones, apóstrofes, optaciones por deseo vehemente, súplica o imprecación. El sujeto lírico canta desesperadamente su infelicidad amorosa y existencial.

Ciento diez pensamientos y un poema para Camila (2007) forma parte de una coedición junto a *Cartas a Camila*, de Julieta Dobles. Esta doble obra tuvo un doble propósito: poetizar la vida, la muerte amenazante, el dolor y la dramática experiencia familiar en torno a su nieta Camila Albán Morera (2005-2011) y recaudar fondos económicos para colaborar con su salud y tratamientos médicos. Camila nació con atresia biliar. Físicamente frágil, resistió hasta los dos años, cuando tuvo la oportunidad de conseguir un trasplante de hígado en agosto de 2007. La lenta recuperación postoperatoria de Camila implicó una lucha individual, familiar y emocional hasta su muerte. Albán y Dobles poetizaron en sendas obras esta experiencia

íntima y familiar, dentro de la perspectiva del trascendentalismo. Como dijo Cartín: "Esta historia real, sublimada por el arte, es elevada al rango poético y transformada en un universo amasado con amor, dolor y fe" (§4).

Eros aeternus (2010) es también una coedición. La colección "Para ella" fue escrita por Albán; mientras "Para él", por Virginia de Albán. Ambas forman un todo que los autores concedieron como regalo de bodas. En su colección, Albán festeja el erotismo, la convivencia, la necesidad de la amada para sobrellevar la cotidianidad, así como la soledad y la incertidumbre que amenazan a veces en el interior del ser y la relación.

Trece nocturnos para desnudarte (2015) le permite de nuevo a Albán incursionar en el género del nocturno, pero esta vez no hay noche angustiante ninguna como en *Los nocturnos de Julieta*: únicamente noches íntimas, eróticas, místicas; vitales. Parcelariamente, se aborda el cuerpo de la amada, con un reiterado ritmo ascendente y descendiente, hasta alcanzar globalmente su ser. Se parte de su sombra, origen de la necesidad de amar; luego a las manos, tacto que inventa al amado; los ojos que advierten un mundo trascendente e invitan al canto; la frente, lugar de encuentro con la luz celestial, punto de partida para la ascensión espiritual; el cabello, donde —a modo de "La cabellera" de Baudelaire— la ensoñación del tacto percibe la doble naturaleza de todo en el cosmos; los pechos, humedad que atraen la sed del amado; el vientre, reino de Dios en el cuerpo de la amada. El sujeto lírico aquí reposa, intuye y contempla las fuerzas arquetípicas que llevan al ser a amar a otro y vencer así la muerte. En algunos versos, resuenan ecos de mitos antropogónicos indoamericanos. Por proceder del Amor de Dios, todos los cuerpos cósmicos son danzan el ritmo universal del amor. Para el sujeto lírico, la palabra de la amada es fortaleza alentadora. Por eso, se acerca a su boca, que salva del devenir temporal; sus piernas, donde desemboca una vez más su viaje amoroso y existencial; sus abrazos, refugios imperiosos. Finalmente, el amado se encuentra a sí mismo consustanciado en la piel de su amada. En *Trece nocturnos para desnudarte*, por tanto, convergen la vitalidad y el virtuosismo amorosos que, desde *Sonetos cotidianos*, ha dinamizado la poesía albaniana.

6. CRÍTICAS SOBRE *INFINITA MEMORIA DE AMÉRICA* Y SUS POEMARIOS

A continuación se detallan los reconocimientos y las críticas dados a los cuatro poemarios que componen *Infinita memoria de América*. En el caso de las observaciones de los historiógrafos y críticos, se da una visión fragmentaria que conduce a generalidades del macropoemario. Para su exposición, se sigue, como arriba, un criterio cronológico según la publicación de los textos.

Infinita memoria de América se compone de cuatro poemarios, de los cuales dos han sido galardonados y los otros dos resaltan por su originalidad y los homenajes de que participan. Por una parte, *Geografía invisible de América* (1982) obtuvo el Premio Hispanoamericano de Literatura Juan Ramón Jiménez, del Instituto de Estudios Onubenses, en Huelva en 1981. Por otro lado, *El viaje interminable* (1983) mereció el Premio de Cultura Hispánica, en Madrid en 1981, y el Premio Anual del Columbia University Translation Center, en Nueva York en 1983, por su versión traducida al inglés. En tercer lugar, *Todas las piedras del muro* (1988) destacó por su edición cuatrilingüe (español, inglés, francés y hebreo) y a cargo de la Asociación Internacional de Escritores Judíos en Lenguas Hispana y Portuguesa, y presentada como homenaje de Costa Rica al pueblo israelí en la conmemoración del cuadragésimo aniversario de la fundación de su Estado. 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 cultural hispano-musulmana, en el homenaje histórico que representa *Infinita memoria de América* como edición conmemorativa del V Centenario.

Dos de los poemas de este macropoemario: "Llevaban la palabra" (de *El viaje interminable*) y "Creación de lejanías" (de *Geografía invisible de América*) representaron a la literatura costarricense en *América en la memoria de la poesía*, una colección multilingüe de la Unesco, preparada por el Dr. Édgar Montiel (profesor de la Facultad de Filosofía de México y consultor de la Unesco), en 1992; y presentada en París, en 1993. En dicha antología, los poemas albanianos se situaron junto a los de Darío, Andrés Bello, Neruda, Paz, Borges, Mistral, Vallejo, León Felipe, Gabriel Celaya, Alfonso Reyes, Nicolás Guillén, entre otros. El objetivo de esta colección fue "recoger una visión abierta y plural de las obras más calificadas históricamente sobre encuentros entre el Viejo y el Nuevo Continente a través de los siglos" (Quirós 10). Como se colige, la poesía de Albán ha sido valorada y ubicada entre las más significativas dentro de la literatura hispanoamericana del siglo XX.

Pero, ¿qué se ha dicho sobre cada poemario de *Infinita memoria de América*?

Geografía invisible de América, en primer lugar, constituye una "búsqueda que elige la palabra como vía de conocimiento, y si —como ha dicho Guillermo Carnero— la gran aventura de la poesía del siglo XX es la lucha dialéctica entre el lenguaje mítico y el lenguaje lógico, no cabe duda de que esta poesía se sitúa de lleno en la encrucijada de su época" (Amorós 353). Las palabras de esta autora parecen retomar las de Albán cuando declara que su poemario:

> está basado en un estudio de los códices, mitos y leyendas nahuas y mayas, para tratar de revivir en un lenguaje poético contemporáneo la profunda e inquietante cosmovisión de las culturas precolombinas. La visión de América, cantada por algunos de nuestros poetas, ha estado magistralmente dirigida hacia el mundo inmanente de las cosas, sus poderes y relaciones, casi como frontera del acontecer humano. Este libro intenta dar la tercera dimensión, que pretende ir más allá de la inmediatez de las cosas, o sea, una posible perspectiva de la América trascendental, invisible, mis allá de su historia y de su geografía física, como un complemento necesario al aporte fundamental de otros poetas (Albán, 1982, cit. en Amorós 354).

Fornoff y McClintock llaman a esta empresa una "construcción mitopoética de la realidad hispanoamericana con su evocación de los dos espacios culturales del hispanismo, frecuentemente ignorados" ("Después…" 25), igualmente presentes en *El viaje interminable*. Monge (1998) también apunta esta similitud; la misma que lleva a Rodríguez (2006) a considerar a ambos poemarios como cantos testimoniales históricos (historicidades concretas), donde la palabra funge como crónica del tiempo americano.

Siguiendo a los autores anteriores, Pieragnolo sintetiza:

> *El viaje interminable* descrisse il viaggio della scoperta del nuovo mondo e la conseguente distruzione/creazione del continente con un lirismo epico, mentre nel successivo *Geografía invisible de América* cercò di restituiré l'essenza spirituale della sua ascendenza con l'invocazione elegiaca del paesaggio delle tre grandi civiltà precolombiane (Azteca, Maya, Inca) per giungere alla costruzione mito-poetica della realtà ispanoamericana, coinvolgendo entrambe le culture dell'ispanismo ("Prefazione" 7).

Doucet observa en *Geografía invisible de América* la "presencia nutricia de los pueblos originarios en la poesía de Laureano Albán" ("La presencia…" 1). Doucet (2013) expresa que Albán es la voz actualizada de las mal llamadas culturas "débiles". En su último estudio, esta investigadora se concentra en el tercer libro de este poemario, el cual está dedicado "al pueblo quechua testimoniando su presencia en el cosmos y manifestando su relación de identidad con su geografía originaria" ("Geografía…" 212). Plantea un análisis a partir de la teoría de los polisistemas de Even-Zohar, con la cual observa una sincronía de tres momentos que conforman un sistema múltiple de intersecciones y superposiciones mutuas de elementos interdependientes entre sí: 1) "el momento sincrónico en el que el poeta Laureano Albán escribe los poemas partiendo del legado que autores históricos y de cuyos escritos recupera fragmentos a modo de citas para encabezar sus poemas: Inca Garcilaso, Padres agustinos, Huamán Poma de Ayala, etc."[35]; 2) "el tiempo pretérito en el que dichas obras se escribieron para recoger unas tradiciones o unas voces con amenaza de perderse a causa de la

[35] Doucet identifica el uso de legados culturales, literarios e históricos: "Mitos de creación como la creación del sol y el día por Viracocha […] Modos de vida como las referencias a la base de sustento de los indios, la agricultura y a la peculiar visión de sus augures, de sus filósofos […] Fundaciones de ciudades y nacimiento de culturas […] Mito del Inkarri […] Características de algunos dioses y rituales asociados a ellos […] Incorporación de composiciones literarias indígenas como haillis, plegarias o himnos […] O una plegaria prehispánica" ("Geografía…" 218-20).

colonización hispánica de la geografía americana: a partir del siglo XVI"; 3) "un pasado remoto donde esas voces u esas tradiciones eran algo vivo, visible y fácilmente identificable entre el pueblo quechua y sus predecesores: jaillis, plegarias, himnos" ("Geografía…" 215). Tales elementos configuran "un universo poético pleno en identidades y referentes culturales que al influenciar diacrónicamente sobre otros textos configurarán una multiculturalidad de la que el poeta extrae y hace visibles esas identidades" (Doucet, "Geografía…" 215).

Para Doucet (2013), por tanto, la palabra poética de *Geografía invisible de América* indaga en las raíces de las tres culturas clásicas de América, el ansia española de nuevos horizontes y funge como instrumento para la reflexión sobre la responsabilidad humana en la conservación de las identidades.

El viaje interminable comprende "una historia poética del descubrimiento" (Berroa 583); cuya coherencia y densidad es proporcionada por la metáfora del mar, la cual conduce los patrones históricos, pero intemporales, del destino humano (Pilling, 1986). Este poemario representa "el aliento cósmico y visionario que informa la voz de los verdaderos mitos, la aventura del descubrimiento de América, que es el punto axial en que se funden las culturas precolombinas e hispánicas" (Amorós 355). De ahí que para Fornoff y McClintock este poemario albaniano constituya una "fusión de la lírica y la épica, ella debido a su regreso a los orígenes mesoamericanos e hispánicos y el cataclismo de la conquista" ("La poética…" 172). Por esta fusión, muchos consideran este poemario como el logro más importante de Albán, según Fornoff y McClintock (1995). Durán (1995, 2003) comparte el criterio de estos dos últimos autores en relación con la fusión lírico-épica.

Todas las piedras del muro es, según Rosemberg, "el encuentro entre el alma sensible y la Biblia. Las Piedras del Muro se tornan transparentes y le descubren al poeta sus secretos, los secretos bíblicos […] es el resultado del triple encuentro del poeta con el Libro, con el Pueblo [judío] y con la Tierra" (VII). Rosemberg, asimismo, resalta un motivo temático para ilustrar sus palabras: el sueño, al cual interpreta en su doble connotación simbólica siempre dentro de los marcos del judaísmo en la poesía albaniana: la irrealidad o vida ilusoria y la trascendencia de lo divino. Monge observa que en este poemario "la fe cristiana […] tiene que ver más que con un asunto de orden filosófico, con una aspiración a lograr un orden entre lo inmediato y lo que aún no ha sido aprehendido a cabalidad" (*Antología…* 87). Estos dos puntos de vista sobre las religiones llevan a Durán (1995, 2003) a afirmar que el poemario se basa sobre las tradiciones del cristianismo y el judaísmo, orientadas a reflexiones hieráticas y humanas a partir del Viejo Testamento; mientras que conducen a Fornoff y McClintock a decir que se trata exclusivamente de "cien poemas de inspiración bíblica que captan la quintaescencia de la cultura judaica" ("Después…" 25). Valembois (2004) sucintamente se

refiere a la edición cuatrilingüe y la yuxtaposición de idiomas como interferencia de lenguas en la creación poética. Doucet anota que esta es una "poesía que sabe profundizar en otras culturas" ("Prólogo" 8).

Érase una vez Al-Ándalus aún no ha sido analizado en profundidad hasta el momento. Poetiza la herencia árabe peninsular, a manera de "un retrato dramático y conmovedor de la condición fatal de los moros que vivían su historia de pre-exilio en la Iberia medieval" (Fornoff y McClintock, "Después…" 25). Durán (1995, 2003) apenas lo menciona en ocasiones.

Las observaciones de Campos (2015e) sobre estos cuatro poemarios derivan explícitamente de los capítulos de esta tesis destinados a cada texto; por lo tanto, no se presentan en este momento.

Infinita memoria de América cuenta con el prólogo crítico de Megged (1991). Este considera la complejidad, riqueza y unidad de este poemario y, por eso, lo llama: "*Libro Total*" ("Mundos…" 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" ("Mundos…" 10). Así pues, según Megged, nace la hispanidad: "del trágico encuentro entre monólogos" ("Mundos…" 10) y, justamente, Albán viene a transcribir "todo el prisma de la hispanidad" ("Mundos…" 11), porque él logra ubicarse dentro de esta cultura: contempla y conoce la historia, la arquitectura y las mitologías indígenas de América; al ser judío en Jerusalén; los tesoros arquitectónicos de los reinos y el legado literario del musulmán andaluz; y al español a través de sus empresas ultramarinas hacia los confines. En consecuencia: "Todos estos pueblos y su fusión también por la violencia y el fuego; forman un capítulo de su vasta obra poética que busca muchas veces ser la continuación de la declamación mítica" ("Mundos…" 11).

Respecto de la estructura de este "*Libro Total*", dice Megged:

> En todos estos textos el camino estético es similar: una frase, expresión, versículo o verso, inquieta al poeta, quien escribe su poema movido por líneas que lo antecedieron y por nuevas geografías que va descubriendo. Todo se convierte en nuevos poemas, que con una capacidad metafórica deslumbrante, tratan lo siempre universal: la historia de todo ser humano que comprende y sufre. El fatalismo de la herida; la muerte y el ansia de sublimación. […] Mundos tan distintos, seres tan distintos y culturas tan distintas. Todo unido por el hilo del poeta que lee pergaminos y códices más que caras y geografías; poeta que convertirá a las aventuras humanas en su gran aventura estética ("Mundos…" 11-3).

Por último, Megged va ilustrando con fragmentos las siguientes temáticas fundamentales en *Infinita memoria de América*: 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.

En resumen, sobre *Geografía invisible de América* y *El viaje interminable* se ha resaltado su carácter histórico y testimonial, épico y lírico, visionario, mítico y cósmico; entendiéndolos, primero, como dialéctica del lenguaje mítico y lógico con miras al conocimiento a través de la palabra y, luego, simultáneamente, como indagación en las culturas precolombinas y conservación de tales identidades. Sobre *Todas las piedras del muro* se han observado su estructura general, su trasfondo bíblico y filosófico. Obsérvese que *Geografía invisible de América* ha merecido mayor atención y estudios por parte de la crítica, en relación con los otros tres poemarios. *Érase una vez Al-Ándalus* es prácticamente un texto inexplorado por la crítica. Únicamente se cuenta con el estudio preliminar de Megged (1991) como mayor fuente de abordaje temático, histórico, cultural, estilístico y reflexivo sobre *Infinita memoria de América*.

7. RELEVANCIA DE ESTA INVESTIGACIÓN EN EL MARCO DE LOS ESTUDIOS SOBRE *INFINITA MEMORIA DE AMÉRICA*

Infinita memoria de América, como se evidencia, no ha sido abordada científicamente por el momento. Existen aproximaciones míticos y culturales en el marco histórico de la Conquista, sobre *Geografía invisible de América*; temáticas y estilísticas, sobre *El viaje interminable*; referencias sobre *Todas las piedras del muro*; y menciones apenas de *Érase una vez Al-Ándalus*. Empero, no se ha realizado ningún análisis hermenéutico sobre lo arquetípico, simbólico y mítico en este macropoemario albaniano, con miras a establecer la representación y construcción de la idea de hispanidad como diálogo de las cuatro culturas (indoamericanas, hispano-cristiana, hispano-musulmana e hispano-judía), desde el punto de vista de las experiencias místicas y religiosas del ser hispánico entendiéndolo como un *homo religiosus*. Por consiguiente, el valor de esta investigación estriba en ofrecer este análisis sistemático y hermenéutico de tal obra magistral y destacada en el homenaje histórico y conmemorativo del V Centenario.

Capítulo III

Sobre los orígenes y evolución de la idea de hispanidad

1. PUNTO DE PARTIDA

Para comprender los orígenes y evolución de la idea de hispanidad[36], es necesario remontarse a la realidad histórica denominada por Hernández (2012) *América española*, específicamente a sus procesos independentistas y, a partir de ahí, analizar algunas relaciones socioculturales de las nuevas repúblicas con España, Europa y viceversa, sus enfrentamientos, convergencias, apoyos y búsquedas políticas, sociales, filosóficas, intelectuales, artísticas y culturales, desde la primera mitad del siglo XIX hasta la celebración del V Centenario, contexto donde aparece *Infinita memoria de América*.

No se pretende reseñar exhaustivamente todo lo existente en torno a la idea de hispanidad, dado que sería inabarcable y objeto de estudio de otra tesis. Se procura, no obstante, compilar un panorama del surgimiento, la nutrición, la realización y los cambios de perspectivas que ha tenido la idea de hispanidad, según los acontecimientos socioculturales e históricos de España, América y los conceptos aportados por autores como: Rubén Darío, Marcelino Menéndez Pelayo, Juan Valera, Rafael Altamira, Ángel Gavinet, Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset, Gregorio Marañón, Eugenio d'Ors, Eduardo Gómez de Baquero, Américo Castro, Ramiro de Maeztu, Zacarías de Vizcarra, Isidro de Gomá, Manuel García Morente, Ramón de Basterra, José María Pemán, Ernesto Giménez Caballero, Ramiro Ledesma Ramos, Onésimo Redondo, Rafael Sánchez Mazas, Antonio Vallejo, Francisco Mayán, Rafael Gil, Hugo Velasco, José Gaos, Pedro Laín Entralgo, Osvaldo Lira, Gustavo Kosling, Vicente Sierra, Guillermo de Torre, Antonio Tovar, Luis Barahona, Julián Marías, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, entre otros.

A pesar de la afirmación de Vega de que en la actualidad: "Las implicaciones políticas de hablar de […] la hispanidad […], de una visión nacionalista de la vida, el espacio y el tiempo, o de la exaltación de la formación de las naciones, por ejemplo, suscitaría el inmediato recelo y, muy posiblemente, también el descrédito" (233), de unos sobre otros y sus ideas o abordaje sobre las realidades históricas, sirva, pues, el caso para ilustrar las convergencias y desavenencias en el ámbito conjunto de lo americano[37] y lo español.

---

[36] La redacción y preparación de este capítulo permitieron presentar una comunicación sobre este en el *Coloquio Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español*, en Lisboa, en abril de 2014. Véase Campos (2015c).

[37] En este estudio, se emplean el término "América" y su gentilicio realmente en su estricto sentido: referencia a todos los habitantes del continente desde el norte hasta el sur. "Latinoamérica", "América Latina", "Hispanoamérica", "América española" o "Iberoamérica", entre otros, son utilizados en el contexto político, histórico, filosófico, social y económico en que fueron acuñados, con el fin de respetar el pensamiento de los ideólogos, las épocas y los conflictos suscitados.

Como especial aportación al tema, se proponen cinco ciclos en que se concreta la idea de hispanidad, sus primeros promotores; así como la identificación de los principales conceptos en torno a tal idea en cada ciclo y algunos de sus ideólogos.

2. APARICIÓN DEL TÉRMINO "HISPANIDAD"

Las ideas de América generadas durante el siglo XIX prepararon las del XX. Por eso, aunque las coyunturas conducentes a hablar sobre hispanidad son decimonónicas, el término como se entiende tradicionalmente apareció casi un siglo después, pese a sus huellas históricas.

Probablemente, *hispanitas* (Vizcarra, 1944) e *hispanitatem* (Giménez Caballero, 1963) fueron términos usados en el siglo I por los romanos para nombrar los giros hispánicos del latín de Quintiliano. Durante el Renacimiento, Filelfo (Giménez Caballero, 1963) y Alexo Vanegas (Vizcarra, 1944; Giménez Caballero, 1963) retomaron el vocablo con igual sentido[38].

En el cuarto tomo del *Diccionario de Autoridades* (1734), "hispano" apareció como sinónimo poético de "español" (RAE, 2013). En las ediciones entre 1817 y 1914 del *Diccionario de la lengua castellana* y en la del *Diccionario de la lengua española* de 1925, la entrada "hispanidad" dirigía a "hispanismo", la cual denotaba: "Modo de hablar peculiar de la lengua española, que se aparta de las reglas comunes de la Gramática. Idiotismus hispanicus" (Vizcarra §6).

Siguiendo esta acepción, Álvarez (1950), Giménez Caballero (1963), Chávez (1966) y Roberts (2004) observan que Unamuno empleó dicho vocablo primeramente, al referirse al factor lingüístico de España e Hispanoamérica. Sin embargo, en un artículo publicado en 1909, Unamuno usó "hispanidad" para referirse a los pueblos hispánicos y "aquellas cualidades espirituales, aquella fisonomía moral, mental, ética, estética, religiosa"[39] (Unamuno, *Obras*… 543).

Si bien hasta ese momento del siglo XX el sentido gramatical del concepto poco había variado, inclusive en Unamuno, el significado ampliado por el bilbaíno pregonó el matiz

[38] Vanegas escribió en 1531, en su *Tractado de Ortographia y accentos*: "De los oradores M. Tull. y Quinti. son caudillos de la elocuencia, aunque no les faltó un Pollio que hallase hispanidad en Quintiliano" (cit. en Vizcarra §7).

[39] En 1927, en un artículo de la revista bonaerense *Síntesis*, Unamuno subrayó: "Digo Hispanidad y no Españolidad para incluir a todos los linajes, a todas las razas espirituales, a las que han hecho el alma terrena —terrosa sería, acaso, mejor— y, a la vez, celeste de Hispania […] Yo quiero decir con Hispanidad una categoría histórica, por lo tanto espiritual, que ha hecho, en unidad, el alma de un territorio con sus contrastes y contradicciones interiores. Porque no hay unidad si no encierra contraposiciones íntimas, luchas internas" (*Obras*… 1081).

valorado y enfatizado por Vizcarra en 1926, quien a partir de las voces "humanidad" y "cristiandad" propuso analógicamente "hispanidad", la cual denotaba: "en primer lugar, el conjunto de todos los pueblos de cultura y origen hispánico diseminados por Europa, América, África y Oceanía; expresa, en segundo lugar, el conjunto de cualidades que distinguen del resto de las naciones del mundo a los pueblos de estirpe y cultura hispánica" (§17).

Aunque autores como Maeztu (1931, 1934), Gomá (1934), Vallejo (1937), Mayán (1943), Forment (2008) y Hernández (2012) atribuyen la creación del término "hispanidad" a Vizcarra, él mismo aclaró en 1944 que no lo creó, sino que lo lanzó con otra acepción. Como resultado de la nueva acepción dada por el sacerdote en 1939, en la edición decimosexta del susodicho diccionario, se advirtió: "Hispanidad, f. Carácter genérico de todos los pueblos de lengua y cultura española. 2. ant. Hispanismo" (Vizcarra §20). Según Giménez Caballero (1963), este nuevo significado se consolidó, además gracias a los trabajos del Instituto de Cultura Hispánica a partir de la década de los 50 y los de las Academias de la Lengua en sus congresos de México (1952), Madrid (1956) y Bogotá (1960).

Finalmente, en la vigésima segunda edición del *Diccionario de la Real Academia Española*, "hispanidad" denota: "1. Carácter genérico de todos los pueblos de lengua y cultura hispánica. 2. f. Conjunto y comunidad de los pueblos hispánicos. 3. f. ant. hispanismo" (RAE, 2001). Con las mismas acepciones, aparece en la vigésimo tercera edición (RAE, 2014).

Si estas han sido las cargas semánticas del término desde los siglos I hasta el XXI, ¿cuáles fueron sus cimientos coloniales y las fuerzas decimonónicas que nutrieron y promovieron su forma concreta?

3. AMÉRICA PARA ESPAÑA: DESDE 1492 HASTA 1830

Las ideas de América y sobre ella se vinieron elaborando desde los primeros testimonios de los conquistadores, misioneros y viajeros. La *América española* es la realidad histórica construida por España en el Nuevo Mundo desde 1492 hasta 1824 (período de sentido de las Independencias) y revalorada desde 1830 hasta la actualidad (Hernández, 2012). La Conquista fue "la ocupación religiosa, lingüística, jurídica, económica, de investigación natural e histórica, que absorbió durante siglos el interés y el trabajo de muchos hombres hasta realizar la incorporación de una enorme porción de mundo, de extensión desproporcionada con España y con todo lo que eran las naciones europeas" (Marías, *La Corona…* 101). En este sentido, la identidad heterogénea de la América española inició desde

la Colonia, no desde la Independencia[40]. De esta forma, como dice Ortega y Gasset: "El hombre americano, desde luego, deja de ser sin más el hombre español, y es desde los primeros años un modo nuevo del español. Los conquistadores mismos son ya los primeros americanos" ("En la Institución…" 243). De ahí que se afirmara una personalidad y un carácter hispánicos en los sujetos americanos, debido a la integración y los valores de España en su conformación histórica.

Por tanto, durante los tres siglos de convivencia y mutua cesión cultural, se crearon los cimientos de la hispanidad: 1) la espiritualidad del humanismo español y la evangelización cristiana, 2) el código jurídico y humanístico de las Leyes de Indias, 3) la dirección del Estado monárquico sobre la experiencia política americana.

Pese a la unidad lingüística, religiosa, cultural, urbanística y política de la Corona con los virreinatos, provincias americanas o centros de culturización hispánica (Kosling, 1955), los problemas de comunicación, una administración ineficaz, la corrupción, un inadecuado desarrollo económico en los territorios americanos, la subordinación y el tratamiento injusto de los indios y mestizos, así como el impedimento de la ortodoxia dominante española en relación con el desarrollo intelectual en América en el nivel de Francia e Inglaterra condujeron a la etapa romántica del proceso de independencia (Juan y Ulloa, 1918; Marías, 1992; Zuleta, 2000; Choza y Ponce-Ortiz, 2010; Hernández, 2012).

Rojas Mix (1997) habla de tres ciclos del hispanoamericanismo —idea análoga a la de hispanidad y que, por tanto, se podría leer con cierta sinonimia—, los cuales se irán presentando según el desarrollo de este capítulo. El primero, en su criterio, constituyó justamente el bolivarismo: los procesos emancipatorios del siglo XIX, según los cuales se miró con agresividad a la dominación española, se tendió al distanciamiento y se forjó una identidad criolla.

Sin embargo, las influencias ilustradas, la escisión geográfica, política y republicanismos no impidieron que tales naciones mantuvieran adhesión intelectual y sentimental con la tradición hispánica (Kosling, 1955; Zuleta, 2000; Hernández, 2012). ¿Por qué? Durante la Colonia, el proceso misionero de la espiritualidad cristiana penetró en un ser americano de raíces indígenas e ibéricas, de manera que le permitió —sin importar sus variantes mestiza, mulata o criolla— su integración e identidad con los valores de la hispanidad, la vida comunitaria y el ordenamiento urbanístico; por eso, a pesar de los cambios políticos, no se dio una separación espiritual, pues la religión, la lengua, la historia, las

[40] Marías (1992) critica a quienes conciben que la historia de Hispanoamérica comienza en el pasado anterior al Descubrimiento y salta al período de las guerras de independencia, omitiendo los tres siglos de coloniaje. Opina que esta visión es empobrecedora más que engrandecedora o mitificadora.

costumbres y los usos siguieron siendo comunes y subsistieron ante su desdén y rechazo violento posterior a las guerras de Independencia.

Por esta vía de productos interculturales de la Colonia se llegó hasta los planteamientos decimonónicos de la hispanidad.

4. HACIA LA RECONCILIACIÓN DE ESPAÑA CON AMÉRICA: LA PREOCUPACIÓN POR LA RAZA Y LOS NUEVOS VÍNCULOS DE COMUNICACIÓN INTELECTUAL

Pese a que ente 1810 y 1821 la emancipación y creación de las repúblicas americanas no reflejaron preocupación en la consciencia nacional ni fueron tema de discusión, España sufrió una desinternacionalización, justamente por dichas guerras, levantamientos e intervenciones de Estados Unidos (Kosling, 1955; Fernández Almagro, 1957; Hernández, 2012).

A inicios del reinado de Isabel II (1833-1868), España experimentó una crisis económica y, para solucionarla, la burguesía y negociantes reinstalaron "una imagen del imperio acuñada en el siglo XVIII: América como mercado comercial y como factor en la política de defensa de las dos posiciones [ideológicas del momento]" (Zuleta 71). De este modo, comenzó una primera formulación de panhispanismo, al considerar a América como parte de una comunidad hispánica y una tradición cultural e histórica.

Sin embargo, dicho objetivo no se cumplió por causa de la intervención de España en los asuntos internos de Perú, Bolivia, Chile, Argentina y México, entre 1842 y 1847 (Rojas Mix, 1997; Zuleta, 2000). En consecuencia, por ejemplo, se atacaron colectividades españolas en México, Perú y Cuba; no "cedía la hispanofobia americana ni se calmaba la turbulenta e inestable situación de los gobiernos, con los cuales tenía que negociar la diplomacia española" (Zuleta 75); por un lado se acrecentó el desprestigio de la cultura hispánica, la ignorancia del pasado o su distorsión debido a la "leyenda negra"[41], hasta finales del siglo XIX y principios del siguiente (Gutiérrez, 2003); por otro, el interés en potencias como Francia, Inglaterra, Alemania y Estados Unidos (Zuleta, 2000). En fin: "Todo se conjuró para que españoles e hispanoamericanos se volvieran las espaldas y se miraran con explicable desconfianza y aun ojeriza. Incalificables errores políticos habían infernado las relaciones diplomáticas y hermanos de una misma sangre y raza vivían indiferentes a la suerte de la comunidad" (Lohmann 49).

[41] Sus principales difusores fueron el francés Guillaume-Thomas Raynal, con su *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des eropéens dans les deux Indes* (1770); y el inglés William Robertson, con *The History of America* (1777).

Otra posibilidad clave, empero, se develó. Hacia 1840, en el ambiente español circulaba el concepto de "raza", despojado del exclusivismo biológico y la superioridad evolutiva étnica, por influencia de obras como la del conde Gobineau y la divulgación del darwinismo social (Litvak, 1980; Zuleta, 2000; Álvarez, 2002). Dicho concepto se comenzó a perfilar como mito o elemento esencial para una comunidad lingüística, religiosa o nacional de los pueblos hispánicos contra el estilo de vida y cultura de los Estados Unidos (Van Aken, 1959; Litvak, 1980). "Raza", pues, "equivalía a cultura, y se empleaba como símbolo de los lazos tradicionales que ligaban a España con Hispanoamérica" (Zuleta 73).

La creación y divulgación de periódicos y revistas en la década de los 50 tuvieron como propósito "imponer una imagen de América que hiciera posible una corriente de fraternidad y comprensión" (Zuleta 77). Tales publicaciones fueron múltiples. Véanse algunas de ellas de acuerdo con las reseñas de Vidart (1866), Lohmann (1957), Van Aken (1959), Palenque (1990), Celma (1991), Rojas Mix (1997) y Hernández (2012). El periódico más influyente sobre el tema en esta época fue *El Museo Universal* (1857-1869). Después de 1845, cuando la *Revista de Madrid* cesó, las revistas más significativas fueron: *Concordia*, *Crónica de Ambos Mundos*, *Eco literario de Europa*, *El Progreso*; *Revista Española de Ambos Mundos* (1853), fundada por el escritor uruguayo Alejandro Magariños y editada en Madrid y París; *La América. Crónica Hispanoamericana de Ambos Mundos* (1855)[42], creada por el diplomático y periodista Eduardo Asquerino, publicó hasta 1869 información sobre ultramar como *El Museo Universal*; la *Revista Hispanoamericana* (1867-1930), *El Correo de Ambos Mundos* (1869), *Revista Contemporánea* (1875-1907); *La Academia. Revista de Cultura Hispano-portuguesa Latinoamericana* (1877-1879) fue promovida por políticos para mantener el interés sobre algunos temas de Hispanoamérica; *La Europa*; *La Ilustración Española y Americana* (1869-1921), continuadora de *El Museo Universal*, se convirtió en una revista burguesa de respeto y prestigio cultural e intelectual de finales del siglo; *Razón Católica*, *Razón*, *Revista de España y del Extranjero*, *Revista de Europa*, *Revista Española*, *Revista Ibérica*, entre otras.

A esto se aunaron las labores de académicos en lengua e historia. La Real Academia Española, por ejemplo, fundó filiales en Ecuador (1874), México (1875) y El Salvador (1876). Esta proyección fue apoyada por humanistas y fieles a la cultura hispánica, como: Andrés Bello, Miguel Antonio Caro y Rufino José Cuervo.

Como se colige, a mediados del siglo XIX se generó un cambio de actitud de España respecto de Hispanoamérica y viceversa, debido a la preocupación por el concepto de raza, las publicaciones periódicas y las funciones de las Reales Academias de la Lengua e Historia

[42] Rojas Mix (1997) y Hernández (2012) fechan su aparición en 1855; mientras Lohmann (1957) y Zuleta (2000), en 1857. Tal discrepancia no ha motivado polémica.

sobre temas culturales, filológicos, lingüísticos, económicos, religiosos, científicos e históricos; relaciones que progresaron junto al panlatinismo europeo.

5. ORÍGENES DE LOS CONFLICTOS ENTRE LA CULTURA LATINA, LO ANGLOSAJÓN Y EXTRANJERO

Hacia 1870, los países nórdicos destacaron por sus avances materiales, científicos, industriales, artísticos e intelectuales (Litvak, 1980). Tal desarrollo contrastaba con la derrota de Francia, el país latino más fuerte, la Italia de Adua (1896) y la España de 1898. La preocupación de que la latinidad decayera condujo al panlatinismo, al cual los susodichos países mediterráneos aspiraron por su patrimonio cultural común, para recuperar su función de guías en el mundo occidental, en nombre de su civilización heredada de Roma, siempre que reestudiaran su historia, valores latinos y reforzaran su política, técnica e intelectualidad. De ahí que se volvieran elementos esenciales para el progreso el autoritarismo y la religión católica.

Si bien en 1870 se manifestó la primera expresión de temor de una amenaza germánica e influencia cultural suya:

> Los orígenes de los movimientos políticos e intelectuales que buscaban la agrupación de varios países europeos sobre bases culturales, lingüísticas o raciales comunes empezaron a manifestarse en Europa desde comienzos del siglo XIX, en un principio como obra de poetas e intelectuales, aunque no dejaron de manifestarse también, muy pronto, en forma política[43] (Litvak, *Latinos…* 12).

La reaccionaria idea del panlatinismo se extendió a Italia en 1874, a Rumania en 1879 y, posteriormente, a Portugal, Suiza, Canadá, Brasil y otras naciones americanas. El objetivo era enfrentar al particularismo, el individualismo, el protestantismo, el mercantilismo y el nordicismo, pues el anglosajón nunca podía ser el ideal humano, ya que por su educación los anglosajones no aspiraban a la fraternidad del género humano ni a la protección de los débiles, sino a la racionalidad y practicidad de lo inmediato (Demolins, 1897, cit. en Litvak, 1980). Para los latinistas, el progreso técnico *per se* no era sinónimo de civilización, pues esta se fundaba en el arte, del cual carecían los ingleses (Arreguine, 1900). Según Rodó (1970), el espíritu anglosajón se basaba en la concepción utilitaria de la vida, se caracterizaba por el instinto poético germánico, la sensibilidad y aristocratismo ingleses; sus intereses radicaban en lo material, aunque a ellos se debería la idea moderna de libertad.

[43] Ilustración de esto fueron el movimiento felibre entre catalanes y provenzales, en 1854; el paneslavismo en 1848, que condujo al imperialismo ruso, en 1867; el panteutonismo de aquellos de habla alemana, inglesa, holandesa y escandinava, el cual generó en 1890 el pangermanismo; o bien el panlatinismo en 1870; todos con una sólida base racista (Litvak, 1980).

Entre 1870 y 1885, las relaciones amistosas entre España y Francia se reforzaron, al punto de proponerse una federación de países latinos republicanos frente a los principales centros adversarios: Inglaterra, Alemania y Estados Unidos, los cuales despuntaban como fuerza antagónica desde 1878 junto al África negra (Litvak, 1980). En el siglo XX, el bloque anglosajón llegó a incluir a Gran Bretaña, Estados Unidos, Canadá, Australia y Nueva Zelanda.

Conjuntas a algunas de las publicaciones periódicas citadas anteriormente dentro del contexto español, en Europa y América comenzaron a circular otras, reforzadoras de la idea de latinidad; según Litvak (1980) y Zuleta (2000): *La Raza Latina* (1874-1884) versaba sobre la tendencia católica-monárquica y presentaba ensayos en lenguas románicas; *Revista Histórica Latina* (1874), editada en Barcelona; *Renacimiento Latino*, publicada en Santiago de Chile; *Revista Latina*, en Buenos Aires; *Fratilia Intru Dreptate* (1882) publicada en Rumania; *Revue du Monde Latin* (1883), la cual recibía aportes de España, Portugal, Brasil, Italia y Francia; *L'Alliance Latine*; *L'Ame Latine*, editada en Toulouse; *Revista Latina*, en París; la tríada de revistas creada por María Studehlmine Laetitia, Madame de Rute: *Les Matinées d'Aix les Bains*, *Les Matinées Italiennes* y *Les Matinées Espagnoles*, esta última en 1885, promotora de las letras españolas e información sobre España en todos los pueblos de la latinidad (evolucionó en 1889 a *Nouvelle Revue Internacionale*, con un enfoque meramente político, literario y artístico); *La España Moderna* (1889-1914), de que se comentará más adelante, y *La Voz del Siglo*, publicadas en Madrid; *Revue des Deux Mondes* (1894), en la cual Jules Lemaitre lanzó por primera vez la idea del renacimiento cultural latino, en su artículo "L'influence des lettératures du Nord". Este conjunto de publicaciones evidencia los esfuerzos recíprocos de las naciones latinas por enfrentar la cultura, el modo de ser y la ideología anglosajones y extranjeros.

Sin embargo, en 1897 la idea del panlatinismo decayó, debido al pesimismo generado por la guerra española en Cuba y las disensiones entre felibres (Litvak, 1980). Pese al declive, la polémica entre latinos y anglosajones formó la actitud europeizante y prolatina, y esta a su vez desencadenó actitudes nacionalistas que alentaron estudios psicológicos, sociológicos, antropológicos e históricos (Litvak, 1980). Como resultado, la preocupación por el concepto de raza se acrecentó en Europa (Álvarez, 1895).

6. EL PROYECTO RESTAURADOR DE ESPAÑA

Los esfuerzos y efectos del panlatinismo fueron fomentando simultáneamente en España el período de la Restauración (1875-1902), época de restablecimiento de la historia, literatura, pintura, música y arquitectura (Álvarez, 2002). Esta revolución liberal buscó la modernización con base en un proyecto secularizador y civilizador. Se afianzaron, para ello, los intereses por la lengua, la religión y los sentimientos patrióticos presentes desde inicios del siglo.

Por un lado, "la lengua *nacional* [fue el] instrumento privilegiado de cohesión de la comunidad política-cultural" (Álvarez, "La conformación…" 5). Por eso, "se publicaron […] las primeras historias de la literatura española, como las de Gil y Zárate o Amador de los Ríos. La literatura fue *nacionalizada*, en suma, al igual que lo había sido la historia" (Álvarez, "La conformación…" 5).

Por otra parte, los conservadores españoles aceptaron una idea de nación española cimentada en su origen católico; así explicaron que la prosperidad de España dependía de la obediencia y el homenaje rendidos a la Iglesia. Los nacionalistas decidieron expandir el sentimiento religioso nacional predicando un neocatolicismo fundamentado en la tendencia monolítica del contrarreformismo, frente a la invasión revolucionaria, el racionalismo moderno, las religiones musulmana y judía, el protestantismo y, más tarde, contra el capitalismo de Estados Unidos y el comunismo materialista soviético (Álvarez, 2002).

Lo anterior motivó que se diera cada vez más importancia a la idea del imperio colonial como fundamento de la grandeza nacional, ya que "los nacionalismos del XIX tendían a la unificación, a la creación de grandes espacios estatales" (Álvarez, "La conformación…" 13). Alejándose del constitucionalismo, la soberanía popular y los derechos individuales, "el sentimiento nacionalista se fue asentando sobre el colonialismo" (Álvarez, "La conformación…" 12). En consecuencia para Antonio Cánovas del Castillo, por ejemplo, "colonizar pueblos salvajes era la 'nueva cruzada' o 'misión divina' que 'las naciones cultas y progresivas' tenían que cumplir para 'extender su propia cultura y plantear por donde quiera el progreso, educando, elevando, perfeccionando al hombre' […] Los imperios demostraban la superioridad de las 'razas'" (Álvarez, "La conformación…" 12). En estas palabras de Cánovas se observa la concreción de los conceptos de la época sobre expansión territorial, influencias económicas, afirmación imperial y doctrina racista.

Otro de los ideales de la revolución liberal española fue conseguir la Unión o Federación Ibérica. Este proyecto, que se venía gestando desde la anexión de reinos durante la Edad Media, se llegó a proclamar como tal en 1873 e incluía a Portugal, con el afán de

alcanzar el iberismo y la defensa contra la prepotencia anglosajona (Álvarez, 2002). Asimismo, buscaba enfrentar la unión itálica o alemana; a Gran Bretaña, la primera potencia mundial de la época; o bien a Francia, la cual había desplazado a España en el rol de guía cultural de las repúblicas americanas[44], debido a los impulsos independentistas y literatura franceses, motivo para apreciar cierto afrancesamiento en la tradición española hispanoamericana, e inclusive un americanismo antihispánico[45] (Zuleta, 2000). La influencia francesa se observó también en otros ámbitos; por ejemplo: las ideas rectoras de la École des Beaux Arts parisina fueron incorporadas significativamente en la arquitectura y pintura americanas (Gutiérrez, 2003).

Sin embargo, ante el poco alcance y los fallos de dicha unión, Portugal abandonó el proyecto y España se dedicó a celebrar el catolicismo como pilar de la identidad nacional. En este contexto, Balmes (1925) escribió sobre la Iglesia católica y sus doctrinas benéficas pro la emancipación de los esclavos, la abolición de los estados degradantes en Europa: la libertad universal[46]. Su ideario religioso impactó de modo que influyó en el plan educativo nacional, encargado ahora de fabricar españoles católicos, obreros abnegados y sacrificados ante las estructuras jerárquicas (Rojas Mix, 1997; Álvarez, 2002).

En medio de este proceso de movilización nacional-católica, se propuso la celebración de los centenarios de Pedro Calderón de la Barca, Bartolomé Murillo y Teresa de Jesús, quienes materializaban las actitudes y valores del ser español a través de su teatro, pintura y vida religiosa, respectivamente. Junto a estos despuntó el cuarto centenario del Descubrimiento, empresa entendida como la "misión providencial de la Iglesia Católica y de la nación española" (Álvarez, "La conformación…" 40). Se aprovechó esta celebración para difundir congresos, precesiones, publicaciones y artículos sobre el viaje de Colón, la expansión española en América, una nueva guerra en Marruecos y el españolismo en Cuba; es decir, la vinculación de la política y la religión pro el patriotismo, el apoyo al ejército nacional y la unidad católica (Álvarez, 2002).

En resumen, la definición de la identidad española durante la Restauración alcanzó una estructura caciquil (Hernández, 2012) y se convirtió en un patrioterismo agresivo, "'una

[44] En 1853, Michel Chevalier, principal ideólogo panlatino de la política expansionista de Napoleón III, manifestó: "Nos parece que la Francia está llamada a ejercer un patronazgo benévolo y fecundo sobre los pueblos de la América del Sur" (cit. en Marías, *La Corona…* 88).

[45] Amplía Zuleta: "En cuanto a España, hacia mediados del siglo XIX, se la había considerado como representante del atraso, la intolerancia religiosa, el autocratismo político, la ignorancia científica y la barbarie en las costumbres sociales y políticas" (69).

[46] Balmes se refería a "un profundo respeto al hombre y a su propiedad […]; una irresistible tendencia, errada a veces, pero siempre viva, a mejorar el estado de las clases numerosas; un secreto impulso a proteger la debilidad, a socorrer el infortunio […]; un espíritu de universalidad, de propagación, de cosmopolitismo […]; una generosa inquietud que se empeña en adelantarse al porvenir" (7).

preocupación casi neurótica con la identidad', un nacionalismo hiper-sensible" (Álvarez, "La conformación…" 17).

Pero inclusive en este planteamiento monolítico, existían problemas sin resolver: la desvinculación de los campesinos con la propiedad de la tierra, la agitación obrerista, las disidencias espirituales propuestas por el laicismo y el regionalismo, que derivaron en el movimiento autonomista de la Iglesia, en España y América. Estados Unidos aprovechó tales conflictos y circunstancias, y empezó a acudir en auxilio de la libertad de los insurrectos[47] (Hernández, 2012). La consecuencia mayor fue la crisis de 1898.

Después de las guerras independentistas, la idea imperial de España persistía transoceánicamente, en tanto la nación se encontraba unida a Cuba, Puerto Rico, Filipinas e islas del Pacífico. No obstante, con la pérdida de las últimas colonias ultramarinas y la inadaptación a la modernidad, el nacionalismo colapsó; se creó en los españoles un sentimiento de degeneración social (Álvarez, 2002), y aun de decadencia de las razas latinas (Litvak, 1980). Únicamente quedaba luchar contra los separatismos y nacionalismos periféricos, como defensa de la identidad española y sus ramificaciones en América (Álvarez, 2002). En esta coyuntura nació el movimiento hispanoamericanista, componente dinámico para la idea rotunda de hispanidad.

7. EL INTERÉS HISPANOAMERICANISTA DE ESPAÑA: HACIA UNA IDEA MÁS CLARA DE HISPANIDAD

Los acercamientos intelectuales y comerciales promovidos por las publicaciones periódicas durante la primera mitad del siglo XIX, la extensión de las Reales Academias de la Lengua y la Historia, el panlatinismo, las luchas contra el protestantismo y el anglosajonismo, las preocupaciones por la raza latina e hispánica, el privilegio de la lengua española, la religión católica y el concepto de Unión Ibérica contribuyeron con el cambio de actitud de España respecto de las naciones americanas y viceversa. Ello, por consiguiente, forjó la actitud hispanoamericanista (Hernández, 2012).

Esta suscitó entre 1880 y 1900 incipientes celebraciones intelectuales e históricas; así como la creación y circulación de revistas y periódicos varios (Lohmann, 1957; Litvak, 1980; Zuleta, 2000; Hernández, 2012).

[47] Desde finales del siglo XIX hasta 1930, los "intereses de Estados Unidos sobre Hispanoamérica han sido divididos del siguiente modo: intereses económicos, políticos, estratégicos y morales o psicológicos" (Hernández, *América*… 829).

Entre las conmemoraciones más importantes que promovieron la consciencia hispanoamericanista, el interés por la lengua y el límite entre el iberismo, la latinidad y el sajonismo, se ofrecieron, según Lira (1997), Rojas Mix (1997), Zuleta (2000) y Hernández (2012): el IV Congreso Internacional de Americanistas[48] (1881); I Centenario de Andrés Bello (1881), celebración de la institución suprema de la lengua española; Congreso Pedagógico (1882); Congreso Pedagógico Hispano-Portugués-Americano (1892), presidido por Rafael María de Labra, promotor de la autonomía de Cuba y Puerto Rico; IV Centenario del Descubrimiento de América (1892), Congreso Jurídico Iberoamericano (1892); el Congreso Literario Hispanoamericano (1892), organizado por la Asociación de Escritores y Artistas Españoles, presidida por Gaspar Núñez de Arce, en que se discutieron asuntos sobre filología, relaciones internacionales y circulación de libros; el Congreso Social y Económico Hispano-Americano (1900), en el cual se criticó la indiferencia de España por el mundo hispanoamericano, y cuyos temas de discusión en las sesiones giraron en torno a los tratados de comercio con las repúblicas americanas, exposición permanente de productos y la celebración del Congreso Social y Económico.

Según Lohmann (1957), Litvak (1980), Palenque (1990), Celma (1991), Zuleta (2000) y Hernández (2012), en este período destacaron las revistas: *La España Moderna* (1889-1914), una de las más importantes, seria y objetiva, subtitulada *Revista Ibero-americana*[49], la cual agregó secciones con vocación americanista: "Sección ultramarina"[50] (1890-1892), "Revista hispanoamericana" (1898-1901), "Cuestiones americanas" (1898), "Letras hispanoamericanas" (1898), "Poetas americanos" (1889), "Lecturas americanas" (1901-1905); todas estas secciones con el fin de propiciar un panorama de la política, economía, literatura, arte y actualidad americanos, ante el vacío de las relaciones de los pueblos de origen ibérico de los dos mundos; en dicha revista se publicaron poemas de Rubén Darío, críticas sobre su renovación literaria e influencia cultural, el modernismo, el afrancesamiento, el antiamericanismo, entre otros; *España y América* (1892); *La Ilustración Española y América*, cuyos números de 1892 fueron de los primeros en aludir a la conmemoración del IV Centenario y reproducir conferencias dictadas por diplomáticos y delegados de países hispanoamericanos en el Ateneo de Madrid, así como textos del pontífice León XIII, Carlos de Portugal, José Echegaray, Darío, entre otros; *La Unión Iberoamericana* (1892-1926), revista de la institución homónima (fundada en 1885), publicó escritos de Cánovas del

[48] A propósito de él, Alfonso XIII pronunció: "Si los acontecimientos nos separaron en el pasado, hoy la ciencia y el progreso nos unen en un esfuerzo común, para que trabajemos unidos por la grandeza y prosperidad de la raza española en ambos mundos" (cit. en Hernández 805).
[49] Se subtituló así a partir del número 7 (1889); después *Revista de España*, desde el número 61 (1894). Se suprimió tal subtítulo desde el número 74 (1895) (Celma, 1991).
[50] Pasó luego a llamarse "Revista ultramarina" (Celma, 1991).

Castillo, el conde Cheste, Salvador Rueda, entre otros, con el objetivo de facilitar aproximaciones entre los hermanos de América y los peninsulares; difundió asimismo la organización y el éxito de las reuniones y congresos, auspiciadas oficialmente, para el debate de un temario amplio, que iba desde lo económico y jurídico hasta lo cultural; *Sophia* (1893-1902 y 1904-1910), revista teosófica, expuso temas de doctrinas esotéricas que repercutieron en la literatura española finisecular y en los movimientos teosóficos americanos; *Revista de Historia y Literaturas Españolas, Portuguesas e Hispanoamericanas*, fundada por Rafael Altamira en 1895; *Vida Nueva*[51] (1898-1900) dedicó, a partir del número 45 (1899), una sección mensual a América, la cual comenzaba con la revisión de la vida literaria hispanoamericana a cargo de Darío; *Raza Española*; *Revista Nueva* (1899) dedicó una sección fija a las "Letras americanas"[52], en la cual publicaron poemas Darío, Leopoldo Lugones, Amado Nervo y Leopoldo Díaz; *Electra* (1901) publicó asimismo poemas de Darío y prestó atención a la literatura portuguesa gracias a Francisco Villaespesa; la *Revista Ibérica* (1902) se interesó especialmente en el modernismo de las literaturas española y portuguesa; *Helios* (1903-1904) pretendió ser puente entre España y América, las colaboraciones de los escritores hispanoamericanos evidencian la integración de estos a la dinámica de la revista; *El Nuevo Mercurio* (1907), siguiendo el modelo de *Mercure de France*, tuvo como objetivo acercar crítica y creativamente a España y América: "dos literaturas que se desprecian mutuamente por ignorancia, literaturas que en realidad pertenecen a una misma patria, en perfecta hermandad intelectual" (Celma, *Literatura…* 105); además de temas como el modernismo, expuso el sentimiento de fraternidad latinoamericana, como salvaguardia frente al empuje económico y militar norteamericano; finalmente, el *Renacimiento* (1907) ofreció en su número 8 un espacio íntegro a la poesía, en el cual aparecieron textos de poetas españoles, junto a los de Darío, Nervo y José Santos Chocano.

Tanto en los congresos como en las publicaciones se replantearon y discutieron los deseos e intentos confederativos de Simón Bolívar y la Restauración española, proyecto ante el cual las repúblicas americanas se resistieron, a pesar de su fragmentación y desconcierto político[53] (Hernández, 2012).

Otro hecho fue la fundación del Museo y Biblioteca de Ultramar (1888), con el fin de consolidar mejores bibliotecas sobre el tema americano (Hernández, 2012).

[51] Fue más bien un periódico independiente, con periodicidad semanal (Celma, 1991).

[52] La revista *Helios* ofreció la sección "Letras de América", en la cual se exponían los aportes de poetas hispanoamericanos en relación con la idea estética de belleza (Celma, 1991).

[53] La anfictionía deseaba lograr "en el plano internacional, una importantísima fuerza política capaz de construir una 'barrera inexpugnable que limitaría la absorbente política de los Estados Unidos' […] la idea de una 'España Mayor', una Nación hispánica que reúna a todos los pueblos de la misma lengua en un gran Estado único. De ahí se pasará, incluso, a la idea de unidad latina, con la incorporación de Portugal, Francia e Italia y con el mismo propósito de defensa frente al anglosajonismo expansionista" (Hernández, *América…* 815-16).

En síntesis, fueron principalmente tres los factores que a finales del siglo XIX permitieron el acercamiento hispanoamericanista de España: el imperialismo amenazador de Estados Unidos, la concomitancia cultural entre las naciones hispanohablantes y la tentativa de una confederación.

Sin embargo, ¿repercutió negativamente la crisis de 1898 sobre las relaciones hispanoamericanistas?

8. LA CRISIS DE 1898 Y EL REGENERACIONISMO ESPAÑOL

Lo cierto es que no: "La América hispánica, conmovida por el desastre, manifestó su solidaridad con España, olvidando agravios que no eran lejanos y fortaleciendo los lazos de unidad espiritual que probaron, así, su vigencia permanente" (Zuleta 86). En consecuencia, los españoles aminoraron los últimos rastros de indiferencia con respecto a los hispanoamericanos. *Grosso modo*, se dio una reacción solidaria:

> Había surgido, por primera vez desde la independencia, un común anhelo de unidad, ya no política, sino espiritual y cultural, pero basado en algo menos efímero que las poetizaciones de los oradores. No solamente la presencia de un peligro común había producido esta reacción, sino también la conciencia, despierta ya, de lo que significaban en la vida de cada individuo la tradición, la lengua, las costumbres y las creencias que él había heredado (Fogelquist 25).

Esta solidaridad y unión reactualizaron el mito del *neomundismo* (Rojas Mix, 1997). Este mito nació con la afirmación de Thomas Paine en 1776: "No hay lugar en la tierra que pueda ser tan feliz como América" (cit. en Rojas Mix 203), y el bautizo de las tierras americanas como *Orbis Novus*. La idea neomúndica llevaba a visualizar a América como la depositaria de la lengua, costumbres e instituciones de España, la heredera de su gloria. Por esto, América habría de permitir la renovación y felicidad de España, en el caso de que la esperanza de los españoles se desvaneciera frente a la realidad europea, como dijo Blanco White (1811). Esta idea fue retomada luego por la Generación del 98. El mito, pues, permitió visualizar a América como el refugio donde retoñarían la comunidad española (y europea), política, religiosa o socialmente.

Los otros países del proyecto de panlatinismo se preocuparon igualmente por España al observar que esta después de su derrota colonial no lograba ubicarse en el panorama internacional de la latinidad (Litvak, 1980). En este sentido, deben entenderse los esfuerzos de algunas publicaciones periódicas citadas por Fogelquist (1958), Litvak (1980), Celma (1991), Zuleta (2000) y Hernández (2012), revistas como: *Rivista Internazionale di Scienze Sociali*, la cual a partir de 1898 incluyó una sección sobre reseñas de revistas y libros españoles y

latinoamericanos, así como reproducción de artículos de intelectuales latinos; *Renaissance Latine* (1902); y periódicos, entre ellos: *El Imparcial*, *El Liberal*, *El Heraldo de Madrid*; *El Globo*, que amplió el espacio dedicado a lo americano; *Madrid Cómico* (1880); *Gedeón* (1895-1912), seminario satírico; *Alma Española*, con orientación política-social; *Gente Vieja*, en el cual se reprochaba a los americanos ignorancia, frivolidad, espíritu imitativo, afrancesamiento; y *El Mundo Latino* (1899), que medió la aproximación entre españoles e hispanoamericanos, entendida como prolongación de una misma personalidad.

En un contexto de emigraciones transoceánicas, repatriación de soldados y colonos, y el aumento en la burguesía catalana, asturiana y vasca —sectores con política, economía e ideología propias (Hernández, 2012)—, España padeció una autocrítica intelectual y una pérdida del deseo por la verdad histórica (Maeztu, 1904, 1931, 1934; García Morente, 2008).

La Generación del 98 (Hernández, 2012) o Escritores del 98 (Zuleta, 2000), es decir, Unamuno, Maeztu, Azorín, Baroja, Valle-Inclán y los Machado, se interesó por la fe y esperanza ante el dolor y el pensamiento del *finis Hispaniae*; por eso, su repertorio temático abarcó la búsqueda de las causas del desastre en el interior de la nación, la crítica contra la inconsciencia e irresponsabilidad de los políticos, el sentimiento problemático en España y su destino, la consciencia histórica y nacional, el saber y sentir el ser español, la falta de patriotismo, el casticismo como esperanza, el tiempo y la intrahistoria, la recuperación de obras históricas, literarias y lingüísticas, la discusión sobre el exotismo y el afrancesamiento (Alvar, 1999). Debido a su labor literaria e ideológica, se puede afirmar que: "La generación del 98 es consecuencia del desastre de nuestras guerras coloniales" (Alvar 101).

Dicha generación también se preocupó por el tema de la hispanidad, entendiéndola como: 1) proyecto de clases, donde una clase social hegemónica, capitalmente burguesa y criolla, españoles por generación, desconocía o evitaba reconocer al negro, al indio o al mestizo; 2) una sociedad mestiza, donde el discurso devaluatorio del mestizo, el indio y el negro quedaba ausente por completo (Rojas Mix, 1997). Esta idea de hispanidad derivó de la noción hispanoamericanista. La Generación del 98 veía en la hispanidad, además, "la única posibilidad de mantener la identidad nacional frente a los peligros del panamericanismo o de la influencia francesa" (Rojas Mix 175).

En todo caso, la Generación del 98 y su modernismo permitieron a los literatos peninsulares e hispanoamericanos el intercambio de la preocupación por la crisis finisecular y la idea de América en la opinión pública e intelectual española, a favor siempre de una renovación del espíritu español, que finalizó con el caciquismo fundamentado en las articulaciones políticas del régimen (Hernández, 2012).

El asunto entre Panamá y Estados Unidos por el canal en 1903 también estimuló el sentimiento de fraternidad, inclusive en los escritores modernistas más cosmopolitas, como Darío, quienes "empezaron a sentir que los anglófonos, nórdicos, protestantes y ricos de Estados Unidos estaban convirtiéndose en un peligro para la identidad y la independencia de una Hispanoamérica que tenía, sin lugar a dudas, un sentido superior a los valores materialistas del filisteo burgués norteamericano" (Monguió 44).

Esta eclosión de pensamientos intelectuales, literatura, relaciones culturales y políticas, pues, impulsó los discursos y movimientos regeneracionistas, que desde antes del 98 se sentían, pero que se potenciaron sustentados en una política conservadora y católica radical (Hernández, 2012). La primera inyección del espíritu regeneracionista provino de la carta-manifiesto del general Camilo García de Polavieja, en la cual expresaba la urgencia por una reforma administrativa; en consecuencia, el denominador común de la literatura de este período fue la imperativa renovación de España, modificando el sistema político, jurídico y administrativo, el carácter de los ciudadanos, la corrección del espíritu imperial tradicional ante la historia inmediata, el reforzamiento de la enseñanza y la producción de ciencia. Sin embargo, se experimentó una incapacidad para pasar desde las ideas hasta la acción (Hernández, 2012).

En fin, a raíz de la crisis del 98, se dieron: 1) la reactualización del mito del *neomundismo* y la circulación de la idea de que América solucionaría la conmoción espiritual de España; 2) las labores y congresos de la Unión Iberoamericana; 3) los temas hispanoamericanos difundidos por las publicaciones periódicas; 4) un cambio de índole espiritual, como resultado del agotamiento de las ideologías del siglo XIX y el advenimiento de las del XX, así como de la revitalización de las tendencias tradicionales de lo cultural, político, filosófico, ético, literario y artístico; 5) los movimientos regeneracionistas.

Juan-Navarro opina que la crisis del 98 provocó el deseo de recuperar la Edad de Oro, "pero a lo que se aspira en realidad es a borrar más de dos siglos de historia, aquéllos precisamente en los que tímidamente España intentó su ingreso en la modernidad" (392). Por su parte, Morodo afirma que, durante este período de regeneracionismo, "América es un pretexto: apoyatura ideológica para huir de la racionalidad moderna europea de los siglos posteriores" (149). De todos modos: "En la Península, se estaba consolidando una corriente de pensamiento tendente a propiciar una 'reconquista espiritual del Nuevo Mundo', es decir, un acercamiento tras el largo paréntesis del decimonónico, sustentado en el plano cultural y artístico" (Gutiérrez 169).

Así pues, desde los movimientos hispanoamericanistas hasta los regeneracionistas se expusieron conceptos y argumentos fundamentales para la idea de hispanidad. Por ello, es

necesario un ahondamiento en los principios de Rubén Darío, Marcelino Menéndez Pelayo, Juan Valera, Rafael Altamira y Miguel de Unamuno.

9. LOS PRIMEROS PROMOTORES DE LA HISPANIDAD[54]

9.1. RUBÉN DARÍO

De los prólogos para sus poemarios y su poesía misma, se desprende su idea de hispanidad. Darío expresó, desde la "Introducción" de *Epístolas y poemas* (1885) hasta el "Prefacio" de *Cantos de vida y esperanza* (1905), siempre un optimismo en el sentido poético que lo llevó a considerar el idealismo espiritual, con el fin de revelar la armonía, la verdad, lo humano y lo sagrado como auténticos valores artísticos, afines al "epos hispanida" de la esperanza y la vida como ya vio Giménez Caballero (1965). Justamente, en la "Introducción" de *Epístolas y poemas*, al respecto dice: "que en la miel de la armonía/ dé el filtro de la verdad;/ que muestre a la humanidad/ lo luminoso y lo santo;/ y que se escuche su canto/ por toda la eternidad" (Darío, *Poesía…* 499).

Debido a su introspección y retrospección del tiempo y el espacio, la búsqueda de lo universal y su pertenencia a ello, Darío manifestó un sentimiento de humanidad sin arraigarse a ningún nacionalismo o patria particular. Aunque dedicó versos y prosas a Nicaragua, Argentina, Chile y Francia; aunque su patria *summa* ―por influencia del panlatinismo― fue lo helénico, lo latino, lo hispánico, lo americano, lo francés ("Bebiendo la esparcida savia francesa/ con nuestra boca indígena semiespañola,/ día a día cantamos la *Marsellesa*/ para acabar danzando la *Carmañola*", Darío, *Poesía…* 332); aunque lo universal afincado en su espíritu se convirtió en estética humanista (Salinas, 1975), en ningún otro caso Darío evidenció profundamente lo social e histórico como en el caso de España. De ahí que viviera poética, política, social y humanísticamente su herencia hispánica. Lo conmovieron, por ejemplo, la crisis del 98 y la autocrítica de lo español que esta suscitó; así como la visita del rey Óscar de Suecia y su saludo: "Vive l'Espagne!", expresión que motivó la génesis de "Al rey Óscar". Su poesía, pues, impactó a tal punto el ámbito cultural y literario español, que se publicaban textos suyos y críticas en torno a estos en casi todas las revistas y periódicos de la época. Celma (1991) puntualiza la presencia de textos de Darío en *La Ilustración Española y Americana* ―Palenque (1990) también corrobora dicha presencia en esta revista―, *Madrid Cómico*, *La España Moderna*, *Vida Nueva*; *La Vida Literaria* (1899), publicación semanal;

[54] Con base en este apartado, se redactó el artículo "Primeros promotores de la idea de hispanidad", publicado en la revista *Káñina*, de la Universidad de Costa Rica. Véase Campos (2015b).

Revista Nueva, *Electra*, *Helios*, *Alma Española*, *La República de las Letras* (1905), *El Nuevo Mercurio*, *Renacimiento* y *Hojas Selectas* (1902-1920), revista mensual.

Su patria madre, de raza, lengua y religión, era España; Francia, la patria universal. Darío creyó en la necesidad de que las nuevas repúblicas independientes americanas rebuscaran en su *alma mater* el amparo espiritual y la orientación para su propio surgimiento exitoso; así como el hecho de auxiliarla en su crisis: "hacia el país maternal que el alma americana ―americanoespañola― ha de saludar siempre con respeto, ha de querer con cariño hondo. Porque si ya no es la antigua poderosa, la dominadora imperial, amarla el doble; y si está herida, tender a ella mucho más" (Darío, *España*... 17). Por eso, criticó, en 1901, "el alejamiento de la madre patria del coro de las dieciséis Repúblicas hermanas" (Darío, *España*... 50).

Tal alejamiento era injusto; así lo hacía ver la metáfora de la lactancia. Los versos de "Salutación del optimista", en que se alude cuando Roma amamantó a Hispania ("¿Quién dirá que las savias dormidas/ No despiertan entonces en el tronco del roble gigante/ Bajo el cual se exprimió la ubre de la loba romana?", *Poesía*... 249), resultan significativos en esta dirección, pues en ese momento España debía nutrir a sus filiares pueblos americanos. En sintonía con esto, Zorrilla de San Martín afirmó: "El pueblo que nos dio su sangre y su lengua y su fe, debe darnos aire, luz, estímulo. En el mundo moral, como en el físico, la lactancia es la continuación obligada de la obra de la generación" (cit. en Rojas Mix 176). El discurso de la lactancia representaba la continuación obligada de la obra moral y física de España en Hispanoamérica. El reclamo protector y nutricio se traducía en el reencuentro hospitalario de la sangre y la solidaridad: "Un continente y otro renovando las viejas prosapias,/ En espíritus unidos, en espíritu y ansias y lengua" (*Poesía*... 250). De ahí que Darío encuentre al "abuelo español de barba blanca [que] me enseña una serie de retratos ilustres" (*Poesía*... 158); retome de la progenie hispana figuras de valor histórico, político, social, artístico y literario como: el Cid, Isabel la Católica, Colón, Cortés, Nuño de Guzmán, Quevedo, Tirso, Velázquez, entre otros; valore lo hispano-musulmán y sefardí[55]; llegue a personificar poéticamente en don Quijote el "Santo patrono de la causa eterna del idealismo […] y la heroicidad moral, virtudes de universal circulación" (Salinas 267 y 226) y le exhorte a este

[55] En relación con la herencia musulmana, por ejemplo, Darío canta en dos momentos: "Sire de ojos azules, gracias: por los laureles/ De cien bravos vestidos de honor; por los claveles/ De la tierra andaluza y la Alhambra del moro; Por la sangre solar de una raza de oro" (*Poesía*... 251) y "En los sepulcros musulmanes, una/ copa remata la obra; el agua fina/ de la urna matinal, y la argentina/ perla que da a su ánfora la luna" (*Poesía*... 1115). En el poema "Sefardí", desprecia los prejuicios contra los hispano-judíos y ensalza su contribución a la España medieval e imperial: "¡Benditos seáis los odiados,/ los tremebundos maldecidos,/ los eternos vencidos y eternos desterrados,/ en pasajeras cuevas y trashumantes nidos!// ¡Benditos, oh judíos, desterrados de España!// Dueños del oro y del trabajo,/ fuisteis los proveedores de ruecas e incensarios;/ os pidieron favores los hidalgos precarios,/ dominasteis arriba y ayudasteis abajo" (*Poesía*... 1216).

"Noble peregrino de los peregrinos" que interceda por el espíritu hispánico ante la falta de vitalidad, la pérdida de la fe, las congojas y tristezas de "los superhombres de Nietzsche", el academicismo doctrinario anquilosado, el pesimismo, la "canallocracia" y la deshonra, entre otros vicios.

Para Darío, pues, el porvenir de América española estaría marcado según la menor emancipación que tuviera con respecto a la influencia intelectual, ética, artística y espiritual de España y, por antonomasia, a la influencia civilizadora de Roma.

Pese a todo, rechazó a la España dogmática políticamente. En realidad, él "nunca fue, estrictamente hablando, un pensador político y no tuvo un programa ideológico concreto […] Prefiere la poesía a la política" (Acereda §3). En el último párrafo del "Prefacio" de *Cantos de vida y esperanza*, expresó su actitud cosmopolita y unificadora de la ideología y poética hispanoamericanas[56] (él se percató de que su "movimiento de libertad" había triunfado tanto en América como en España); el afán de protesta fue inferior a sus esfuerzos por alcanzar una estética bella, ilustre y noble. Su consciencia se dirigió a rescatar más bien la herencia espiritual y social hispánica de España y América frente a los excesos de materialismo, democracia, poder económico y político de Estados Unidos (Allen, 1967), su racismo (Jackson, 1967) y carencia de valores religiosos como los del cristianismo de América española[57]. Darío no se oponía al sajonismo, estaba contra la falta de respeto y el acecho de la libertad: "Eres los Estados Unidos,/ Eres el futuro invasor/ De la América ingenua que tiene sangre indígena,/ Que aún reza a Jesucristo y aún habla en español" (*Poesía*… 258). Por eso, afirmó Salinas: "En su espíritu no hay odio, sí temor" (244). Esta preocupación por que la cultura latina e hispanoamericana cayeran ante los anglosajones se expresa en "Los cisnes": "¿Seremos entregados a los bárbaros fieros/ ¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?" (Darío, *Poesía*… 269).

La identidad de América española para Darío constituyó una esencia, cuyo origen procedía del nacimiento y fortalecimiento de la *hispanitas* peninsular. Lo caballeresco, noble,

---

[56] "Si en estos cantos hay política, es porque aparece universal. Y si encontráis versos a un presidente, es porque son un clamor continental. Mañana podremos ser yanquis (y es lo más probable); de todas maneras, mi protesta queda escrita sobre las alas de los inmaculados cisnes, tan ilustres como Júpiter" (Darío, *Poesía*… 244).

[57] A propósito del racismo estadounidense escribió: "No, no puedo, no quiero estar de parte de esos búfalos de dientes de plata. Son enemigos míos, son los aborrecedores de la sangre latina, son los Bárbaros. […] Colorados, pesados, groseros, van por sus calles empujándose y rozándose animalmente, a la caza del dollar [sic]. El ideal de esos calibanes está circunscrito a la bolsa y a la fábrica. Comen, comen, calculan, beben whisky y hacen millones. Cantan ¡Home, sweet home! Y su hogar es una cuenta corriente, un banjo, un negro y una pipa" (Darío, "El triunfo…" §§1-2). En relación con la ausencia del catolicismo, se refirió a Roosevelt como sinécdoque de los Estados Unidos: "(Eres un Profesor de energía/ Como dicen los locos de hoy.)/ Crees que la vida es incendio,/ Que el progreso es erupción;/ Que en donde pones la bala/ El porvenir pones./ No./ Los Estados Unidos son potentes y grandes. […] Juntáis al culto de Hércules el culto de Mammón;/ Y alumbrando el camino de la fácil conquista,/ La Libertad levanta su antorcha en Nueva York. […] Y, pues contáis con todo, falta una cosa: ¡Dios!" (Darío, *Poesía*… 258-59).

heroico, católico y castellano se reformulaban, se imponían y debían aceptarse, ya que sobre este *ethos* Hispanoamérica habría de erigir su mestizaje, rechazando lo sajón como amenaza de la hispanidad, y aun de la latinidad, puesto que por razones históricas los hechos se reiteraban: a como las periferias del *Imperium Romanum* fueron amenazadas por los bárbaros, así las herederas latinas lo eran en ese momento por el bloque anglosajón y germánico (Litvak, 1980; Hurtado, 2001).

"Ínclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda,/ Espíritus fraternos, luminosas almas, ¡salve!" (Darío, *Poesía…* 249). Estos dos primeros versos de "Salutación del optimista" revelan una epifanía del porvenir, progreso y éxito, en tanto se *es* hijo de la hispanidad, su conocimiento, su verdad, ética, solidaridad y espiritualidad. Darío extendió ese modo de sentir la hispanidad a todos los rincones españoles e hispanoamericanos, unificados por el ideal espiritual común: "Únanse, brillen, secúndense, tantos vigores dispersos;/ Formen todos un solo haz de energía ecuménica./ Sangre de Hispania fecunda, sólidas, ínclitas razas,/ Muestren los dones pretéritos que fueron antaño su triunfo" (*Poesía…* 250). La hispanidad debía servir como la argamasa para ese conglomerado de naciones jóvenes, que tenían que defenderse del imperialismo anglosajón (Rojas Mix, 1997).

En consecuencia, Darío reprochó el pesimismo y la escisión: "Abominad la boca que predice desgracias eternas,/ Abominad los ojos que ven sólo zodíacos funestos,/ Abominad las manos que apedrean las ruinas ilustres,/ O que la tea empuñan o la daga suicida […]/ ¿Quién será el pusilánime que al vigor español niegue músculos/ Y que al alma española juzgase áptera y ciega y tullida?" (*Poesía…* 249-50). Apeló entusiasta y optimista a la unión de los dos continentes sin desmentir ni negar sus pasados, más bien encontrando en ellos su riqueza, grandiosidad y libertad: "La latina estirpe verá la gran alba futura,/ En un trueno de música gloriosa, millones de labios/ Saludarán la espléndida luz que vendrá del Oriente,/ Oriente augusto en donde todo lo cambia y renueva/ La eternidad de Dios, la actividad infinita./ Y así sea Esperanza la visión permanente en nosotros,/ ¡Ínclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda!" (*Poesía…* 250). Insistió en la genealogía hispana, mestiza y grecolatina[58], así como en los vínculos psicobiológicos[59] (Lombardi, 1984). En fin, Darío solicitó un equilibrio ecléctico de signos socioculturales e históricos y símbolos de ambas latitudes trasatlánticas.

[58] "Mas la América nuestra […]/ Que ha guardado las huellas de los pies del gran Baco,/ […] Que consultó los astros, que conoció la Atlántida/ Cuyo nombre nos llega resonando en Platón,/ Que desde los remotos momentos de su vida/ Vive de luz, de fuego, de perfume, de amor,/ La América del grande Moctezuma, del Inca,/ La América fragante de Cristóbal Colón,/ La América católica, la América española" (Darío, *Poesía…* 259).

[59] Al respecto podría interpretarse los versos: "Ya veréis el salir del sol en un triunfo de liras,/ Mientras dos continentes, abonados de huesos gloriosos,/ Del Hércules antiguo la gran sombra soberbia evocando,/ Digan al orbe: la alta virtud resucita/ Que a la hispana progenie hizo dueña de siglos" (Darío, *Poesía…* 249).

España y América española debían aceptar sus palimpsestos, porque de la sanación y hermandad de los hispanos dependería el resurgimiento de la hispanidad.

Hispanoamérica fue para Darío el sustrato poético de flora, fauna, geografía, historia y personajes ilustres (Suárez, 1968); esa América de grandeza y lenguajes pasados, filosofías y políticas propias, posteriormente alfabetizada por la Península, vinculada a esta por la empresa colombina: "Mas la América nuestra, que tenía poetas/ Desde los tiempos de Netzahualcoyotl,/ Que ha guardado las huellas de los pies del gran Baco,/ Que el alfabeto pánico en un tiempo aprendió" (*Poesía…* 259).

A pesar de los discursos de la época y el desdén por lo americano y precolombino, el mestizaje fue fundamental para Darío, ya que invitaba a "una reflexión marcada por tres rasgos: el estético, el político y el pedagógico. En el pensamiento se encontraría la unidad […dado que se…] establecerá una estrecha relación entre filosofía, identidad y lenguaje" (Rojas Mix 179-80). El concepto de mestizaje de Darío se observa en los siguientes fragmentos de sus poemas "Raza": "Juntos alientan vástagos/ de beatos e hijos/ de encomendados, con/ los que tienen el signo/ de descender de esclavos africanos,/ o de soberbios indios" (*Poesía…* 414); y "A Colón": "Cuando en vientre de América cayó semilla/ de la raza de hierro que fue de España,/ mezcló su fuerza heroica la gran Castilla/ con la fuerza del indio de la montaña" (*Poesía…* 333).

El vértice de la religión es fundamental para completar la anterior triada. Sin embargo, más que la inquisitiva religión católica del progreso hispánico imperial, Darío entendió la creencia en Dios ―aunque siempre dentro de "un catolicismo tradicionalista y conservador" (Rojas Mix 171)― como la fuente de la auténtica espiritualidad que garantizaría el bienestar social, político, filosófico, moral y económico fundacional de las naciones americanas. Para él: "La hispanidad sólo podía salvarse volviendo al catolicismo espiritualista" (Rojas Mix 171).

Este es el ideal dariano que llegó a concretarse rotundamente en su poesía, pero más a lo largo de *Cantos de vida y esperanza*. Más que "hispanidad", él lo denominó "hispanismo"[60], respondiendo a los movimientos hispanoamericanistas de la época. En todo caso, allende la cuestión nominal, Darío, al definirse como "'español de América y americano de España' […] afirma de nuevo el anhelo […] de alzarse sobre las patrias con lindes geográficos e históricos, en busca de otra especie de anterior patria común; ni lo americano quita de sentirse español en España, ni lo español obsta a la conciencia de ser americano" (Salinas 41).

[60] Dice Salinas: "Hablando [Darío] de *Cantos de vida y esperanza*, dice: 'Hay mucho hispanismo en este libro mío… ¡Hispania por siempre!'" (41).

En síntesis, en su poesía y prosa, Darío se identificó social e históricamente con España y declaró poéticamente el hispanismo (la hispanidad) como el ideal espiritual, producto de la herencia religiosa, cultural y lingüística del Imperio; raíz común que obligaba a las naciones americanas y España a religarse —ante la decadencia de esta en 1898— a través de la literatura, la espiritualidad católica, la raza hispánica y latina, la vida social en términos humanistas, prescindiendo de los límites geográficos, nacionalismos y dogmatismos políticos; valorando, además, el pasado musulmán, sefardí, precolombino, mestizo y criollo, así como la reflexión estética, política y pedagógica que estos legados implicaban. España debía ser, para las incipientes repúblicas, según Darío, amparo, orientación espiritual y ética, ya que aquella provenía de la civilización latina y, por ende, era continuadora de los ideales del panlatinismo frente al protestantismo, racismo y los excesos del materialismo, la democracia, el poder económico y político de Estados Unidos. El auténtico *ethos* o modo de ser hispánico se basó, en consecuencia, en lo caballeresco, noble, heroico, católico y castellano: bases del espíritu común y la identidad hispanoamericana. De la fraternidad y la sanación de las relaciones entre España y América española, dependía, pues, para Darío, la hispanidad.

9.2. MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO

Menéndez Pelayo planteó su ideología nacionalista en general, partiendo de que el carácter español comenzó a acentuarse en la cristianización, latinización y romanización de Hispania; hechos que condujeron, en su opinión, a la unidad nacional, legislativa, lingüística, teológica, literaria, filosófica y artística de España y su raza, la cual incluía a los lusitanos y otros habitantes históricos de la Península, excepto judíos y musulmanes.

Su idea sobre la hispanidad se puede interpretar a partir de "Al lector" y "Advertencias generales", de su *Historia de la poesía hispano-americana*, de 1911, la "primera historia de la producción poética americana, enmarcada en el contexto cultural y estético de cada uno de los países, desde la época virreinal hasta mediados del siglo XIX" (Zuleta 85). Dicho texto derivó de la *Antología de poetas hispano-americanos* (1893-1895), proyecto encargado a él por la Real Academia Española en 1892, con dos motivos: 1) en honor de la España ultramarina durante la celebración el IV Centenario, 2) para contrarrestar el desconocimiento y desinterés de los españoles por Hispanoamérica y su poesía[61]. En dicha antología Menéndez Pelayo incorporó textos líricos en lengua castellana de poetas ya fallecidos antes de 1892,

[61] Menéndez Pelayo le comentó este asunto a Miguel Antonio Caro en una carta en 1878. Por eso, escribió en "Al lector": "esta obra es, de todas las mías, la menos conocida en España, donde el estudio formal de las cosas de América interesa a muy poca gente a pesar de las vanas apariencias de discursos teatrales y banquetes de confraternidad" (*Historia de la…* 4).

procedentes de cada una de las regiones del Nuevo mundo descubiertas y civilizadas por los españoles, ya instalados en España. Si bien descartó muestras líricas de Brasil debido al criterio lingüístico de la selección, consideró siempre a este último país partidario de la hispanidad[62]. Su antología fue, pues, como vio Lohmann: "un acto permanente de confraternidad hispanoamericana" (122); con ella, "imprimió vertebración y cauce al contenido espiritual de la Hispanidad […] a fin de restablecer la originalidad de la tradición española trasplantada a América" (Lohmann 177); tradición colonial, caudal de la estirpe, el pensamiento y la capacidad de ensoñación.

En sus advertencias preliminares, Menéndez Pelayo aludió a la importancia y trascendencia del latín como lengua de la civilización, el derecho romano, la religión católica y, en consecuencia, pertinente para "preparar la unidad espiritual del linaje humano" (*Historia de la…* 6). Destacó las lenguas y dialectos provenientes del latín, primero, en comparación con las lenguas indígenas europeas, extintas muchas durante los procesos de dominación romana, excepto en castas o en comunidades helénicas; y, segundo, con respecto a las lenguas, civilización y espíritu germánicos.

Para demostrar la relevancia del castellano como lengua romance de civilización, reconoció desde México hasta Chile a cada uno de los países como seres de la misma lengua, historia y literatura españolas, pese al deseo de algunos por establecer separaciones, frente a lo cual les deseó prosperidad. De todos modos, el hecho de que la Real Academia Española considerara el aporte y valor poéticos de las naciones americanas en una antología conmemorativa de "aquel maravilloso y sobrehumano acontecimiento" (Menéndez Pelayo, *Historia de la…* 7) evidenció la extensión civilizadora de la lengua castellana y el acercamiento intelectual entre España y estas repúblicas, aún en un contexto de rencores, guerra e incomunicación artística. Se reintegró fraternalmente, por tanto, en una obra de lengua patria, el culto de los pueblos hispánicos por una misma tradición literaria; se oficializó a los más selectos poetas de cada nación americana dentro de la literatura española y, así, se confirmó la alianza de la raza hispana.

Debido a los intereses anteriores, Menéndez Pelayo excluyó de la antología las producciones indoamericanas: "Tratábase sólo de la poesía *castellana* en América […] calificada de española en el sentido más tradicional y etnológico de la frase" (*Historia de la…* 9). Al afirmar que prescindía "de la poesía indígena en lenguas americanas, anterior o posterior a la conquista" (*Historia de la…* 9), debido a lo incógnito, revesado y extraño que

[62] "Acaso más adelante me anime a completarla con el tratado de la poesía portuguesa en el Brasil, para que la obra merezca con toda propiedad el título de *Historia de la poesía hispano-americana.*" (Menéndez Pelayo, *Historia de la…* 3).

eran para un español, agregó un rasgo más a su criterio de hispanidad: los salvajes y bárbaros amerindios no eran parte del ser hispánico, pues no compartían la civilización ni por lengua ni por religión, "Sea cual fuere la antigüedad y el valor de los pocos y oscuros fragmentos literarios que de esas lenguas [y comunidades] primitivas qued[e]n" (*Historia de la…* 10). Solo reunió, por ende, la lírica americana seguidora de la tradición española y la civilización latina:

> partiendo del clasicismo italiano del siglo XVI, del culteranismo del XVII, de la reacción neoclásica del XVIII, del romanticismo del presente y de las influencias de la novísima literatura extranjera, especialmente la francesa y de la inglesa […nunca…] opacas, incoherentes y misteriosas tradiciones de gentes bárbaras o degeneradas, que para los mismos americanos de hoy resultan mucho más extrañas, menos familiares y menos interesantes que las de los asirios, los persas o los egipcios (Menéndez Pelayo, *Historia de la…* 10)[63].

El aserto anterior confirma el pensamiento de Menéndez Pelayo de que, además de esta literatura, solo era parte de la hispanidad el pasado americano producido por españoles, criollos y mestizos, desde la Conquista hasta las guerras independentistas y las discordias civiles.

Por otra parte, repudió, tanto en la literatura como en el modo de ser hispanoamericanos, la influencia de la política, literatura, moda, ciencia, arte y cosmopolitismo franceses; la industria mercantil anglosajona y alemana; el protestantismo[64] y las corrientes demográficas italianas. Temió que los caminos de la cultura americana se torcieran y se apropiaran de lo pintoresco y postizo y, en consecuencia, declinara el prestigio ascensional de lo hispánico, ya que en todo momento, en España y América: "La Hispanidad, por su misma esencia de imperio espiritual, deb[ía] proyectar su gravitación aun sobre aquellas naciones que se encuentren accidentalmente afectas a la órbita política de naciones extrañas" (Lohmann 213).

En resolución, al compilar la *Historia de la poesía hispano-americana* y la *Antología de poetas hispano-americanos*, Menéndez Pelayo institucionalizó la idea de hispanidad como "espíritu de fraternidad" (*Historia de la…* 14), integración ("Al fin son carne de nuestra carne y huesos de nuestros huesos", *Historia de la…* 4) y alianza de las naciones de la raza hispana, en virtud de la extensión de su lengua castellana, religión católica, derecho romano y

[63] Menéndez Pelayo advirtió, no obstante, que debido a que algunos poetas no se formaron dentro de la escuela académica y se hicieron pasar por "aztecas, guaraníes y araucanos" (*Historia de la…* 11), es posible que "algo del americanismo primitivo llegó a infiltrarse en esta poesía (lo cual es muy dudoso), sólo en este sentido podrán tener cabida tales elementos bárbaros y exóticos en un cuadro de la literatura hispano-americana" (*Historia de la…* 10).

[64] Menéndez Pelayo (1965) observó que las guerras entre los españoles e ingleses siempre habían tenido un carácter de luchas religiosas entre el catolicismo y el protestantismo. Esto lo condujo a redactar su *Historia de los heterodoxos* (1880-1882).

civilización latina, homenajeadas implícitamente en las conmemoraciones del IV Centenario. Desde su punto de vista, la hispanidad otorgaba a Hispanoamérica "resonancias ecuménicas, en vez de ecos domésticos" (Lohmann 45); la oponía a los pueblos salvajes y bárbaros tanto de Europa como de la América precolombina. Para él, pues, "lo peninsular y lo americano era todo uno; sus principios esenciales, comunes, y la interdependencia un hecho irrevocable. América era la prolongación vital de España" (Lohmann 95-6); la extensión, tradición y posibilidad de la vida hispánica.

9.3. JUAN VALERA

Valera comenzó a publicar sus artículos en 1888. En ellos, presentó a escritores hispanoamericanos (incluido Darío), expresó ideas retomadas luego en sus cartas y fue uno de los primeros en hablar sobre la celebración del IV Centenario del Descubrimiento. En su papel de crítico, periodista y ensayista, proporcionó, como Darío, "una imagen nueva próxima a la Hispanidad" (Hernández, *América…* 832).

Especialmente, en sus *Cartas americanas* (1889), *Nuevas cartas americanas* (1890)[65] y *Ecos argentinos* (1901), defendió persistentemente la idea de unidad superior que la sangre, lengua, literatura y cultura daban a las naciones hispanoamericanas y su propia personalidad entendida como prolongación de la cultura hispánica en esas otras tierras, a pesar de la independencia política (nótese sintonía con las ideas de Menéndez Pelayo). A manera de ilustración, léanse sus palabras dirigidas al presidente de Ecuador, Antonio Flores, en 1890:

> La unidad de civilización y de lengua, y en gran parte de raza también, persiste en España y en esas Repúblicas de América, á pesar de su emancipación é independencia de la metrópoli. Cuanto se escribe en español en ambos mundos es literatura española, y, á mi ver, al tratar yo de ella, propendo á mantener y á estrechar el lazo de cierta superior y amplia nacionalidad que nos une á todos [sic] (*Nuevas…* V).

En su opinión, el hecho de que tales repúblicas consideraran su propia personalidad como extensión de la hispana les permitía participar de un conjunto universal de naciones, casi como una polis helénica. Al respecto escribió:

> Si nuestro pueblo, nación, casta, raza o como queramos llamarle, valiéndonos de término más comprensivo, tiene el ser y el brío que yo quiero que tenga, no sólo debe haber elevado a su altura a los indios americanos, confundiéndose y combinándose con ellos, sino que debe también, a pesar de la corrientes, por impetuosa y crecida que sea, de la emigración de otras ramas de Europa, conservar el sello, el carácter primitivo, la marca indeleble de su españolismo. Yo quiero que tenga, y si el amor de casta o de raza no me engaña, creo que ha de seguir teniendo el elemento español que hay en América desde

[65] Zuleta (2000) y Hernández (2012) las fechan en 1900. Dicha discrepancia no ha motivado polémica.

> Tejas a California hasta el Estrecho de Magallanes, la plasmante virtud que identifique los otros elementos que se le unan (Valera, "Carta…" 14-5).

Al lado de los versos de Darío, la idea de Valera sobre la fusión de los auténticos elementos integradores de Hispanoamérica, regidos y asegurados por la fuerza y persistencia unitivas de lo hispánico, inició el concepto de mestizaje (Zuleta, 2000).

Por otro lado, al considerar a Hispanoamérica estrictamente una provincia de las letras españolas, debido a la lengua, tradiciones de estilo y pensamiento, Valera llegó a juzgar los afrancesamientos literarios (de Darío, por ejemplo) y abrir las discusiones sobre el nombre apropiado para referirse a la realidad histórica de América. La expresión "América española" fue usada en 1853 por la *Revista Española de Ambos Mundos* (Marías, 1992). En esta revista, paradójicamente, apareció un artículo de Michel Chevalier, en el cual se insistía en "lo latino", "lo germánico" y "lo eslavo" tanto de Europa meridional como de América del Sur[66]. A partir de 1861, Chevalier, en la *Revue des Races Latines*, empleó y siguió utilizando la denominación "'América Latina' para preparar la justificación de que Francia interviniese decisivamente en un país de la América hispánica" (Marías, *La Corona…* 88). Sobre el origen del término "América Latina" se discutirá más adelante. En la poesía de Darío se encuentra notoriamente el nombre "América española". Por motivo de la crisis del 98 y el debate de la superioridad de los anglosajones sobre los latinos, tanto en España como en los otros países latinos, se "revivió el interés por las naciones de allende el mar, uniéndose el concepto de hispanidad al de latinidad" (Litvak, *Latinos…* 75), como ocurre en la poesía dariana.

Valera (1890), en un momento inicial, prefirió el calificativo "español" o "ibérico" frente a "latino", en el cual observó cierto desdén por la sangre y el ser. En 1897, dudó si llamar "latinoamericanas" o "hispanoamericanas" a las naciones trasatlánticas. Finalmente, se inclinó por el segundo adjetivo, porque América era obra española y no latina. Consideró, además, que la dicotomía entre raza latina y razas germánicas y eslavas era solo un medio creador de odios y rivalidades. En 1902, mostró optimismo por la raza latina e invitó a que se afianzaran las relaciones con la América española, Portugal, Brasil y Cataluña, dado que: "Es así, en bloque, como España debería unirse a la comunidad latina" (cit. en Litvak, *Latinos…* 51).

En fin, Valera, defendiendo el lugar de España y lo hispánico en América, añadió a la idea de hispanidad el concepto de prolongación de la realidad histórica y personalidad

[66] "La América del Sur es como la Europa Meridional católica y latina, y la del Norte pertenece a una población protestante y anglosajona" (Chevalier, 1853, cit. en Marías, *La Corona…* 88). En su programa geo-ideológico, Chevalier sostenía que Europa estaba dividida en tres bloques raciales: el germánico o anglosajón (Inglaterra), el latino (Francia) y el eslavo (Rusia) (Rojas Mix, 1997).

hispánicas en las repúblicas americanas, sin desnaturalizar su propia identidad mestiza ni la herencia común que las volvía universales; es decir, la unidad de sangre, lenguaje y cultura.

9.4. RAFAEL ALTAMIRA

Altamira (1898) fue "el primero que demostró que la historia de España era ininteligible sin la de América y que los españoles e hispanoamericanos compartían sentimientos y valores especificados en lo que llamó 'modalidad hispánica'" (Hernández, *América…* 835); esto es, el intercambio de ideales sin desnaturalizar el parentesco con España, en lo que se ve un claro eco del pensamiento de Valera. Por eso, sugirió y animó proyectos y programas de acción de España en América, apelando a la unidad psicológica del pueblo hispánico antes que al concepto de raza. Demostró que en España existía una población diversa, como no había otra en Europa; por lo tanto, resultaba inapropiado hablar de raza. Altamira (1902) proclamó, en contrarrespuesta, la unidad psicológica del pueblo hispánico, salvación ante la decadencia. Asimismo, llamó a la conservación de la comunidad lingüística del castellano en América, la fraternidad y comercio intelectuales; todas estas debían de ser las verdaderas bases de la política americanista de España, con el fin de robustecerse con la aportación de las naciones americanas (Altamira, 1898, 1900, 1902). Analizó, además, la amenaza cultural del sajonismo de Estados Unidos para los países hispanoamericanos (Altamira, 1900).

La noción de intercambio intelectual con Hispanoamérica se escuchaba en 1898 tanto en sus palabras como en las reflexiones de Gavinet (2004). Este último abogaba por la creación y reforzamiento de una comunidad cultural e intelectual, donde el conocimiento fuera recíproco y se dieran a conocer los valores literarios hispanoamericanos, allende los intereses de propiedades intelectuales. En consecuencia, más que por una confederación política, Gavinet apeló por una confederación intelectual y espiritual[67], en que se incluían España, Portugal y las repúblicas americanas, componentes de raza hispánica y católica[68].

Particularmente, en su discurso de apertura de la Universidad de Oviedo, Altamira (1898) expuso y demandó el papel social remediador de la universidad, el patriotismo y la vida científica española. Divulgó tales ideales desde su posición de catedrático en Oviedo, así como en universidades de Cuba, Uruguay, Chile, Argentina, Perú y México. Su objetivo,

[67] Al respecto dijo Gavinet: "no queda, pues, otra confederación posible que la 'Confederación intelectual o espiritual', y ésta exige: primero, que nosotros tengamos ideas propias para imprimir unidad a la obra; y segundo, que las demos gratuitamente, para facilitar su propagación" (87).

[68] Advirtió Gavinet sobre la raza y religión árabes, por ejemplo: "la toma de Granada y la terminación de la reconquista no podía ser el último golpe contra los moros: entonces estaba aún pujante el poder musulmán y debía de temerse una nueva acometida, pues el mahometismo lleva en sí un germen de violencia que hoy parece extinguido y mañana reaparece encarnado en un pueblo más joven que de nuevo le da calor y vida" (65).

cultural más que político, era consolidar intercambios científicos y académicos con organismos hispanoamericanos. De ahí que, en el Congreso Literario Hispanoamericano de 1900, impulse a que la Universidad de Oviedo presentara una ponencia titulada: "Proposiciones", en la cual se discutieran como orientación práctica del hispanoamericanismo:

> la aceptación de los tribunales de arbitraje para los conflictos internacionales, la igualdad jurídica y civil entre todos los ciudadanos hispanoamericanos, el establecimiento de un cable directo entre España y América, la garantía de la propiedad intelectual, la rebaja en el precio de los libros, el proteccionismo del comercio hispanoamericano, el resguardo de los derechos obreros, la creación de un instituto para maestros, el intercambio de profesores universitarios, la reciprocidad de títulos profesionales, la creación de cátedras destinadas a historia, geografía e instituciones jurídicas y políticas de los países hispanoamericanos, la organización del intercambio de publicaciones, etcétera (Zuleta 105).

Por su labor pedagógica y filosófica, promovió que esta universidad fuera la primera en preocuparse por un programa de relaciones culturales con Hispanoamérica y que, en 1943, dicha institución abriera la especialidad de Historia de América y luego Antropología Americana (Zuleta, 2000; Hernández, 2012).

Altamira (1917) llegó a reivindicar la obra de España en América y ofreció una visión liberal de la Conquista. Afirmó que España reconoció, como ninguna otra civilización, los derechos humanos de los llamados pueblos inferiores, en su opinión una de las mayores contribuciones al progreso mundial. Las Leyes de Indias fueron, para él, el ejemplo más alto de legislación paternalista y tutelar. Su discurso, por tanto, evidenció una visión humanista de la Conquista, basada en la noción de progreso de los derechos humanos, en contraposición a la colonización anglosajona. Terminó por plantear una glorificación revisionista de la Colonización.

En definitiva, Altamira aportó a la idea de hispanidad el concepto de modalidad hispánica, respondiendo a la unidad psicológica, cultural, científica, pedagógica, lingüística e intelectual, sobre las razones políticas. Su programa hispanoamericanista manifestó la necesidad de intensificar esta unidad, con el fin de lograr un diálogo y una regeneración nacional.

9.5. MIGUEL DE UNAMUNO

El interés de Unamuno por Hispanoamérica creció a medida que gradualmente fue identificando "las características que distinguían a España de sus vecinos europeos" (Roberts 63). Para él, España e Hispanoamérica formaban una comunidad de naciones étnica y políticamente disímiles, cuyo carácter histórico y cultural se debía a la unidad, igualdad,

justicia y universalidad de su patrimonio espiritual hispánico, basado esencialmente en la lengua española (nótense los ecos del pensamiento de Menéndez Pelayo sobre la unidad espiritual de España, procedente del derecho y la civilización romanos). Unamuno llamó a esta comunidad, en 1909, hispanidad.

Se quejó, por consiguiente, del desinterés de los españoles sobre temas americanos[69], aun cuando España debía encontrar respuestas y aliento para sí en sus antiguas colonias: "Ahora que, empequeñecida y acongojada, España busca sus hijas, es cuando necesitamos que nos descubran el campo y la vida de aquellos vivaces retoños de nuestro linaje" (Unamuno, *Obras…* 722). En su pensamiento se articuló el mito del *neomundismo*; por eso, escribió al gramático español Pedro Mujica: "Y ahora que me queda ilusión y es ala de que para salvar el alma de la casta emigremos los españoles todos, en masa, a América. Allí está la España del porvenir" (Fernández Larraín 348). Coincidió, pues, en este sentido, con Darío y Altamira. Por ello, se acercó a las realidades sociopolíticas y espirituales de Hispanoamérica, a través de sus figuras históricas y literarias; se aprovechó de las columnas de diarios americanos para dictar cátedra al respecto entre 1899 y 1935, y solicitar colaboración, participación e igualdad entre tales pueblos. De ahí que en 1905, quizá con ecos de Altamira y Gavinet, escribiera: "Tenemos que acabar de perder los españoles todo lo que se encierra en eso de la madre patria y comprender que para salvar la cultura hispánica nos es preciso entrar a trabajarla de par con los pueblos americanos y recibiendo de ellos, no sólo dándoles" (Unamuno, *Obras…* 97).

No obstante, frente a lo sociopolítico e histórico, la lengua española constituía, según él, decisivamente la hispanidad. Enfáticamente[70], Unamuno defendió que el castellano era el elemento fundante y aunador de la ética y religión del ser hispánico pues, más que acatar una función meramente comunicativa, era depósito de las esencias íntimas, dinámicas y enriquecedoras del pueblo español, portugués e hispanoamericano. Aclárese que Unamuno nunca habló sobre una raza hispánica, ya que desestimó la obsesión colonialista de la época

[69] Prueba de ello son estas palabras dirigidas al director del periódico argentino *El Mundo Latino*, en 1905: "Usted sabe que en la mayor parte de las redacciones de nuestros grandes diarios van los periódicos americanos al cesto de los papeles sin siquiera romperles la faja; usted sabe que los más de los españoles que se tienen a sí mismos por cultos y pasan entre las gentes por tales, ignoran los límites de Bolivia, hacia dónde cae el Paraguay y si la República del Salvador da al Atlántico o al Pacífico; usted sabe que apenas se lee aquí libros americanos, a pesar de los esfuerzos que hacemos algunos escritores por darlos a conocer" (*Epistolario…* 206).

[70] Escribió en 1899 en el periódico bonaerense *El Sol*: "ahora es cuando nos acordamos de nuestra raza. Nuestra unidad es, o más bien será, la lengua, el viejo romance castellano convertido en la gran lengua española, sangre que puede más que el agua, verbo que domina el Océano" (*Obras…* 571). En 1907, en *Sobre la literatura hispanoamericana* afirmó: "La lengua es la sangre del espíritu; se piensa con palabras y todo aquel que piense desde niño en español pensará a la española, créalo o no, sépalo o no lo sepa, y aunque no corra ni una sola gota de sangre española en sus venas. La lengua es la sangre del espíritu social y así como la sangre es el ambiente interior del cuerpo, así la lengua es el ambiente interior del espíritu colectivo, el vehículo de su nutrición ideal" (*Obras…* 911). En 1911, en *Rosario de sonetos líricos* reiteró: "La sangre de mi espíritu es mi lengua/ y mi patria es allí donde resuene/ soberano su verbo, que no amengua/ su voz por mucho que ambos mundos llene" (*Obras…* 568).

por este concepto (Álvarez, 1950; Roberts, 2004). Por ende, valoró los aportes lingüísticos de cada una de las repúblicas a la lengua española, ya que no debía existir una variedad dialectal monopolizada (Unamuno, 1968). Sobre este último punto dijo: "La cuestión es que los argentinos y todos los demás pueblos de habla española reivindiquen su derecho a influir en el proceso de la lengua común española, tanto como los españoles mismos; que no reconozcan en esto patronato alguno de heredad; que afirmen su manera de entender y sentir el idioma de Cervantes" (Unamuno, *Epistolario…* 154-55).

Pese al reiterado enfoque lingüístico en sus artículos americanos, también se preocupó por los temas y producciones literarios hispanoamericanos y por darlos a conocer en España. Con este objetivo, Unamuno publicó su primer artículo sobre la poesía gauchesca y el poema *Martín Fierro*, el 01 de marzo de 1894, en la *Revista Española*; así como su crítica "De literatura hispanoamericana", en la revista *La Lectura*, en enero de 1901 (Álvarez, 1950; Celma, 1991; Zuleta, 2000; Roberts, 2004; Hernández, 2012). Como Menéndez Pelayo, exaltó la continuación de la tradición literaria española. Aprovechó, igualmente, para criticar el europeísmo, el sajonismo, el cosmopolitismo francés[71], y la insistencia de literatos hispanoamericanos por reconocer orígenes y valores franceses o italianos en igual o mayor proporción a lo hispánico. Esto es, justamente, cuanto le recriminó Unamuno en su correspondencia a Darío (Amoretti, 2010).

En resumen, Unamuno, sin quedarse en el mero factor lingüístico, señaló la lengua española como la decisiva fuerza constitutiva de la unidad espiritual, literaria, sociopolítica e histórica entre España e Hispanoamérica. Gracias a esta lengua, la hispanidad debía entenderse como el intercambio fraterno, el interés y el conocimiento mutuos.

10. SITUACIÓN A FINALES DEL SIGLO XIX

Con base en lo anterior, se demuestra cómo, desde las relaciones comunitarias (políticas, económicas, sociales y culturales) del siglo XIX entre España y las repúblicas hispanoamericanas, y pese a la pérdida de Cuba en 1898, "nunca se perdió la idea de América como proyección histórico-cultural de España, sobre la base de la asimilación antropológica, la lengua, las creencias comunes y la pervivencia de un pasado común" (Hernández, *América…* 830). Por eso, se puede afirmar que:

[71] Propuso Unamuno: "Dejemos en paz a los franceses, y que sean como son, o búsquense como deben ser, deslatinizándose como quiere Bazalgette… y seamos también nosotros como por dentro somos, buscando nuestro fondo permanente y deslatinizándonos también hasta encontrar los entresijos ibéricos, morunos, berberiscos o lo que fueren" (1903, cit. en Litvak, *Latinos…* 62-3).

> La construcción de la Hispanidad es obra mutua de españoles e hispanoamericanos que han conseguido, mediante esfuerzos e intenciones individuales, llegar a cristalizar un resultado coherente, racional, de sentimientos afectivos no exentos de crítica, en definitiva, caminos de comunicación hasta la construcción del edificio de esta identidad, utilizando los cimientos nada despreciables de una comunidad vital, social e ideal de más de tres siglos (Hernández, *América…* 830).

El siguiente cuadro permite una visión detallada de los conceptos con que Darío, Menéndez Pelayo, Valera, Altamira y Unamuno promovieron la idea de hispanidad hasta finales del siglo XIX, cuando culmina el primer ciclo de esta idea.

Cuadro 2. Conceptos inclusos en la idea hispanoamericanista de hispanidad de acuerdo con Rubén Darío, Marcelino Menéndez Pelayo, Juan Valera, Rafael Altamira y Miguel de Unamuno

Aspecto de la hispanidad	*Darío*	*Menéndez Pelayo*	*Valera*	*Altamira*	*Unamuno*
Idealismo espiritual	✓	X	X	X	X
Modo de ser hispánico	Lo caballeresco, noble, heroico, católico y castellano	Lo católico, castellano y latino, el derecho romano	X	Unidad psicobiológica	X
Valor de universalidad	✓	✓	✓	✓	✓
Unidad sobre la base de la herencia lingüística, religiosa y cultural del Imperio español	✓	✓	✓	✓	✓
Raza	Hispánica y latina	Hispánica y latina	Hispánica o ibérica	X	X
Inclusión de lo prerromano (celta, ibero, griego, fenicio, cartaginés…)	✓	✓	X	✓	X
Inclusión de lo visigótico	X	✓	X	X	X
Inclusión de lo romano	✓	✓	✓	✓	✓
Inclusión de lo musulmán y judío	✓	X	X	✓	X
Inclusión de lo lusitano	X	✓	✓	✓	X
Inclusión de lo precolombino y mestizo americano	✓	X	✓	✓	X
Inclusión de lo filipino	X	X	X	X	X
Visión nacionalista	X	✓	X	X	X
Visión política	X	X	X	X	X
España como amparo y orientación espiritual, civilizadora y ética para las naciones americanas	✓	✓	X	X	X
Repúblicas hispanoamericanas como prolongación de España	✓	✓	✓	✓	✓
Fraternidad	✓	✓	✓	✓	✓
Intercambios literarios, intelectuales, artísticos y culturales	✓	✓	✓	✓	✓
Oposición a los ideales materialistas y religiosos del (anglo)sajonismo y germanismo	✓	✓	✓	X	✓
Oposición a lo francés o lo italiano	X	✓	✓/X	X	✓

Según el pensamiento de estos autores, la hispanidad supone un valor de universalidad que permite la unidad de España y las repúblicas independientes de América con base en la lengua española, la religión católica y la cultura heredada del período imperial. El concepto de raza, debido a los discursos de mitad de siglo, pesa en la conformación de una modalidad de *ser* hispánico, considerando componentes culturales y simbólicos de diferentes grupos étnicos, principalmente los latinos, los ibéricos posteriores al siglo III, los precolombinos y mestizos americanos. El sentimiento de fraternidad también se ve implicado y contribuye con los intercambios literarios, culturales, artísticos e intelectuales.

Considérese, específicamente, que gracias a estos escritores y pensadores, desde el principio la literatura es el medio fundamental para la expresión crítica de la idea de hispanidad, más allá de la mera preocupación por los factores lingüísticos y las tradiciones estéticas.

Si bien las relaciones académicas cerraron el ciclo —inaugural— hispanoamericanista del siglo XIX, el primer ciclo de la idea de hispanidad, en España continuó con muchas más implicaciones políticas tanto liberales como nacionalistas tal idea durante el siglo XX, pero entendiéndola ahora como mito necesario para la salvación del propio ámbito nacional (Juan-Navarro, 2006). Se trata, pues, del segundo ciclo de la idea de hispanidad.

11. DESDE EL PESIMISMO E INVERTEBRACIÓN DE ESPAÑA HACIA EL SIGLO XX: LIBERALISMO, NACIONALISMO Y EL MITO DE LA HISPANIDAD

En España, herencia del siglo XIX y sobrevivientes a la idea del regeneracionismo, aún quedaban las tendencias demoliberales y conservadoras nacionalistas.

Por un lado, el liberalismo proclamó la separación de la Iglesia y el Estado, la educación laica, la disminución del análisis de las fuerzas teológicas para adjudicarse al progreso humano mediante la cultura, educación e integridad económica. Este fue igualmente el espíritu presente, por ejemplo, en Ecuador, México y Argentina. Esta proyección liberal americana continuó la idea del intercambio cultural necesario para la revitalización de España. Sin embargo, este diálogo político se vio afectado por la Revolución Mexicana y la I Guerra Mundial. Antes de esta última y durante ella, los países hispanoamericanos pensaron en cambiar a Europa por Estados Unidos para ampliar su desarrollo económico. En este contexto, España luchó por ser puente entre ambos, con tal de beneficiarse e impedir el deterioro de la cultura espiritual hispanoamericana e incluso española (Hernández, 2012).

Por otra parte, sobre los conceptos de patria, religión y monarquía, el nacionalismo español renovó la exaltación de la raza hispánica y el cumplimiento de su misión católica

ecuménica. Como la gloria imperial de España había radicado en la extensión del catolicismo en América, los ministros de la Iglesia española y concilios americanos fueron llamados en 1899 por el papa León XIII para incrementar las relaciones con Roma y posibilitar de nuevo una comunidad; en otras palabras, la hispanidad debía ser una unidad lograda por el clero (Hernández, 2012). Tal movimiento llevó a contraatacar el ateísmo, el crecimiento de la masonería y a desdeñar las herencias árabes (Menéndez Pelayo, 1965; Litvak, 1980). También se llegó a incluir los valores dogmáticos católicos en la educación universitaria (Balmes, 1925; Álvarez, 2002; Hernández, 2012). Así, el nacionalismo adquirió un carácter espiritual y mesiánico.

Durante el primer tercio del siglo XX, se vivieron un pesimismo sobre el futuro del país y un sentimiento de invertebración. Se criticaron las responsabilidades del gobierno por la situación finisecular. Hubo indiferencia del pueblo, falta de ideas, programas y planificaciones. Se experimentó una desmoralización de la identidad nacional y una adopción de actitudes comunitarias arcaizantes en relación con la época y la situación histórica, caracterizadas por la crisis de: 1) la mentalidad atlántica (1898) o escisión del ideal histórico español mantenido desde la época de los Reyes Católicos, debido a los Estados Unidos y sus movimientos anticolonialistas europeos y antagonistas de la cultura hispánica; 2) el sistema de la Restauración y las etapas de sus intentos (hispanoamericanismo, regeneracionismo, liberalismo, nacionalismo); 3) el parlamentarismo y primera manifestación del regeneracionismo durante el gobierno de Miguel Primo de Rivera, época de fuerte nacionalismo hispanista y fracturas del sistema político (Hernández, 2012).

El nacionalismo, empero, logró redireccionar la idea de hispanidad. Esta se convirtió en un mito y soporte ideológico del "rechazo radical de la modernidad y la tradición liberal e ilustrada" (Juan-Navarro 392). Catalizó la interpretación católico-tradicionalista del devenir español. Así, la historia española se fue construyendo como un "diseño providencial", ya que España debía "reafirmar su condición como reserva espiritual de Occidente y proyectar los valores de la cristiandad en el exterior" (Juan-Navarro 392), producto del apogeo imperial y sus "cruzadas" de reconquista (García Morente, 2008); es decir, las reiteradas luchas contra las ideas ilustradas del siglo XVIII, la masonería, el protestantismo, el paganismo, la herejía y el materialismo de la cultura anglosajona. Desde esta manera, España y América conformaba según los nacionalistas una comunidad, cuya identidad se basaba en razones espirituales, no étnicas ni geográficas (Maeztu, 1904, 1931, 1934; Gomá, 1934; Vizcarra, 1944; García Morente, 1996, 2008; Sepúlveda, 2005; Juan-Navarro, 2006).

En definitiva, desde finales del siglo XIX, debido al fracaso del Estado liberal, la idea de hispanidad estuvo asociada durante su segundo ciclo a un nacionalismo centralista y

reaccionario (Romero, 1996; Sepúlveda, 2005; Juan-Navarro, 2006). La hispanidad fue una utopía retrospectiva, porque en vez de proyectarse sobre un futuro nuevo regresaba a un pasado deseado; por eso, en cuanto mito, surgió de la descomposición final del sistema colonial: "Perdidas las últimas colonias, surge el mito del imperio como compensación emocional de una derecha que no se resigna al papel subalterno de España en las relaciones internacionales" (Juan-Navarro 392).

Este segundo ciclo de la idea de hispanidad coincidiría con el segundo hispanoamericanismo de que habla Rojas Mix (1997), aunque este lo extiende hasta la muerte de Franco. En su criterio, este hispanoamericanismo fue el subproducto de la ideología de la hispanidad, entendida estrictamente como sinónimo de lo imperial español; por lo que para efectos de este estudio es más preciso decir el subproducto de la ideología del hispanismo: un movimiento espiritual bajo la dirección de España, que no atentaba contra las soberanías nacionales, sino que tendía a redimirlas. Este hispanoamericanismo se manifestó desde comienzos del siglo XX y con mayor fuerza a partir de la década de los 20. Desarrolló la visión de la "Madre Patria" y la aproximación bajo las relaciones filiales de madre-hijo. Asimismo, fortaleció el antiimperialismo anglosajón. El catolicismo apareció como esencia espiritual, la esencia que representaba la reestructuración del Imperio, ya que políticamente las colonias se habían perdido. Esta esencia permitía la afirmación de una raza, una cultura, una lengua y una religión institucionalizada, tradicionalista y conservadora; la afirmación de una patria espiritual, conformada por todos los países de habla española. La diferencia entre el primer hispanoamericanismo y el segundo, según Rojas Mix, fue la imagen que el uno y el otro tenían de España.

12. LA PROYECCIÓN DE LA IDEA NACIONALISTA DE HISPANIDAD EN ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA

En primer lugar, se detalla esta proyección a través de las propuestas de celebración del Día de la Hispanidad, algunos esfuerzos de publicaciones periódicas a principios del siglo XX y, finalmente, la Exposición Iberoamericana de Sevilla.

12.1. LA CELEBRACIÓN DE LA HISPANIDAD

Cánovas del Castillo propuso la celebración de la hispanidad en 1892; sin embargo, murió sin poder proponerla ante las Cortes. Aun así, con ocasión del IV Centenario, en el Real decreto del 23 de septiembre de 1892, el 12 de octubre fue declarado en España como Fiesta

de la Raza. Ese mismo año tal fiesta fue decretada en algunos países (Colombia, Costa Rica, Nicaragua) e instituida en otros. En Estados Unidos se había comenzado a celebrar como el Día de Colón, pero con otro sentido:

> Para la mayoría de los yanquis, el 12 de octubre es la fiesta italiana y el descubrimiento de América una proeza italiana […] el 12 de octubre es un día no sólo destinado a Colón, sino a todos los italianos o de origen italiano […] El "Columbus day", equivalente al Día de la Raza, es en Nueva York un día italiano. Absolutamente italiano. La cuna de Colón anula y hace desaparecer toda otra circunstancia (González, "Norteamérica…" §§1-3).

González (1947) desconocía esa actividad norteamericana, cuando en octubre de 1912 inició una campaña en España para que los Estados hispánicos festejaran el Día de Colón. En ese año, nacionalistas españoles y argentinos propusieron celebrar este día el durante la misma fiesta de la Virgen del Pilar. Así, como triunfo ante los liberales, se unió el significado católico y patriótico de "la madre patria y sus hijas de América" (Cánovas del Castillo, cit. en Hernández, *América…* 826). La denominación Fiesta de la Raza fue usada por Faustino Rodríguez San Pedro, en 1913, en un volante de la Unión Ibero-Americana, difundido para llamar a las celebraciones del 12 de octubre "acontecimiento, en efecto, más digno de ser ensalzado y festejado en común por los españoles de ambos mundos, porque ninguno más ennoblecedor para España, ni más trascendental en la historia de las Repúblicas hispano-americanas" (Bueno, "Fiesta…" §2). La Unión Ibero-Americana elogió por primera vez dicha fiesta oficial en España en 1914[72]. El 12 de octubre de 1915, se celebró por primera vez el Día de la Raza en la Casa Argentina de Málaga[73] (Vizcarra, 1944; Bueno, 2004); esto conllevó que en 1917 Hipólito Irigoyen, presidente argentino, declarara dicha fecha como fiesta nacional en su país[74], acto en el cual Félix Ortiz y San Pelayo presentó su "Himno a la Raza" o "Himno a la Confraternidad Hispano Argentina" (Vizcarra, 1944; Bueno, 2004). En la Ley sancionada por Alfonso XIII el 15 de junio de 1918, se decretó fiesta nacional de España el 12 de octubre de cada año con la denominación: "Fiesta de la Raza"[75]. Con el objetivo de

[72] Parte de las palabras del discurso de Rodríguez, en su calidad de presidente de la Unión Ibero-Americana, en tal festejo fue: "en este día aniversario del descubrimiento de América, celebremos la Fiesta de la Raza Española, que ha tenido providencialmente la fortuna de llevar la bandera de la civilización y del progreso en aquella memorable empresa, realizada por Colón bajo los auspicios de la gran reina Isabel la Católica […]mutua significación del lazo que nos une a estrechar más y más en las voluntades y en los espíritus las relaciones de parentesco en que nos hallamos por razón de procedencia, a los que debemos procurar se agreguen, la de la recíproca conveniencia" (cit. en Bueno, "Fiesta…" §§4-5).

[73] Las razones de la celebración en esta oportunidad se sintetizan en el apóstrofe: "Reunidos en la Casa Argentina los Palósfilos y las Hijas de Isabel en este Día de la Raza, hacemos votos para que con tus hijas las Repúblicas del Nuevo Mundo formes una inteligencia cordial. Y un abrazo fraterno sea el lazo de unión de los defensores de la Ciencia, el Derecho y la Paz" (Vizcarra §13).

[74] En Argentina se habló de Día de la Raza más por uso popular, que por decreto de Irigoyen, pues en su escrito no figuraba tal denominación (Bueno, 2004).

[75] Dice parte del Real decreto: "Miramientos que en esta conmemoración retraían a España de adelantarse a los Estados iberoamericanos pudieron demorar el proyecto; mas hoy, la mayor parte de ellos tienen ya establecida la

solemnizar dicha celebración, en 1927 la Real Academia de Bellas Artes instituyó un premio anual[76]. El Día de la Raza de 1928 se descubrió en el Parque del Buen Retiro una lápida en honor del sentimiento de hispanidad de Irigoyen, presidente reelecto en Argentina, por su declaración nacional en 1917. En 1929, el Congreso Mariano celebrado en Sevilla aprobó "recomendar que el Día de la Raza se haga Mariano por excelencia, con alguna práctica común a España y América" (Lasanta, 1943, cit. en Bueno, "Fiesta…" §31). Como se observa, con motivo de la fiesta del Día de la Raza se establecieron desde 1892 diálogos conmemorativos (políticos, religiosos, históricos, artísticos) entre ambas latitudes de los pueblos hispánicos.

Desde el inicio, también hubo discrepancias sobre el nombre de la efeméride. Por ejemplo, el 12 de octubre de 1918, Ricardo Monner Sans, en su discurso conmemorativo, criticó la denominación "Fiesta de la Raza" y propuso la "Fiesta Hispanoamericana […] ya que hoy, en el siglo XX, no acierto a ver más que una raza, la humana"[77] (cit. en Bueno, "Fiesta…" §26). Ese mismo año, González (1947) planteó llamarlo: "Día de Colón y de la Paz", pues "Día de la raza" denotaba etnocentrismo y se oponía al ecumenismo católico (Hernández, 2012). En 1926, igualmente Vizcarra (1944) formuló el término "hispanidad" y lo ofreció en vez de "raza", lo mismo que Maeztu en 1931. Retomando las preocupaciones de estos dos, en 1934 Gomá llamó a las autoridades católicas a ser apologetas de la hispanidad. Desde finales de la década de los 30 hasta mediados de siglo, se leyeron en España rótulos de "Día de la Hispanidad" y no del nombre oficial (Fiesta de la Raza). Como resultado de esto último, en 1958 se renombró tal celebración (Bueno, 2004). Desde los 90, se habla del Encuentro de Dos Mundos o Encuentro de Culturas (Lago, 1997). Sin embargo, el término "encuentro" ha sido polemizado desde el discurso poscolonial, ya que "no parece mejor, sobre todo si la que encuentra es Europa. La cosificación del hombre no cambia mucho. Y sería forzar el idioma utilizar la expresión en el sentido de coincidir. Lo más honesto sería entender

---

fiesta nacional. Como 'homenaje a la Nación española y a Cristóbal Colón' la calificó el Congreso peruano, y en reciente fecha el Poder Ejecutivo de la República Argentina declaraba que es 'eminentemente justo consagrar la festividad de esta fecha en homenaje a España, progenitora de naciones, a las cuales ha dado, con la levadura de su sangre y la armonía de su lengua, una herencia inmortal.' No puede faltar nuestra bandera entre las que son izadas en la anual conmemoración. Hemos de atestiguar nuestra correspondencia agradecida a la filial efusión de aquellas Repúblicas, y todavía más hemos de renovar la perenne afirmación de los vínculos que con ellas nos enlazan, y de la hermandad dentro de la cual queremos asistir a sus prosperidades, al tiempo en que procuramos la propia nuestra" (cit. en Bueno, "Fiesta…" §§16-7).

[76] El tema de la primera convocatoria fue "Escultura colonial de los siglos XVII y XVIII en cualesquiera de las naciones hispanoamericanas, estimándose como cualidad primordial la documentación gráfica aducente al texto" (cit. en Bueno, "Fiesta…" §29).

[77] Agrega Monner: "A mi parecer, y bien puedo andar descarriado en mi raciocinio, el día 12 de octubre de cada año, no es la fiesta de ninguna raza; es, a lo sumo, y ello ya es mucho y grande e interesante para nosotros, la fiesta de la gran familia española, fiesta íntima a la que asociarse pueden todos los pueblos de la tierra, como a las fiestas íntimas de nuestros individuales hogares se asocian cariñosos amigos y aun deferentes conocidos. Apellidar *Fiesta de la raza* a lo que es sencilla y netamente fiesta de la familia hispanoamericana, se me antojó siempre inadmisible hipérbole, pues pugna con la lógica y con la historia." (cit. en Bueno, "Fiesta…" §26).

este vocablo polisémico en su acepción militar; al decir de algunos críticos del Quinto Centenario: en el encontronazo" (Rojas Mix 391).

En todo caso, el significado de la efeméride para los pueblos hispánicos fue el mismo: "Esta fecha, en la Historia, es sinónimo de Descubrimiento de América, en el Calendario, es Día de la Raza y en el corazón de todo hispano-americano, es Día de la Hispanidad" (Kosling 44). Se festejó que "El Descubrimiento pertenec[ía] a la Edad Moderna por sus resultados, y a la Edad Media por su heroísmo" (Kosling 51), ya que como afirmó Gomá:

> La raza, la hispanidad, es algo espiritual que transciende sobre las diferencias biológicas y psicológicas y los conceptos de nación y patria. […] Es algo espiritual, de orden divino y humano a la vez, porque comprende el factor religioso, el catolicismo en nuestro caso, por el que entroncamos en el catolicismo "católico", si así puede decirse, y los otros factores meramente humanos, la tradición, la cultura, el temperamento colectivo, la historia, calificados y matizados por el elemento religioso como factor principal; de donde resulta una civilización específica, con un origen, una forma histórica y unas tendencias que la clasifican dentro de la historia universal (§62).

Las implicaciones de esta celebración fueron, por ende, la evangelización contra la violencia, el fanatismo, los extranjerismos, el mercantilismo; la fraternidad hispanoamericana entendida como esperanza y solución de las realidades hispánicas; además, el deseo de depurar la lengua, el intercambio intelectual (estos son los ecos de Valera, Gavinet y Altamira que llegaron a los nacionalistas a través de los representantes de la Generación del 14) y el reforzamiento de la educación católica en todos los niveles, principalmente universitarios (nótense asimismo las resonancias del proyecto educativo-católico nacional de Balmes). En resolución, esta efeméride proyectaba más allá del mero día 12 de octubre el idealismo nacionalista y espiritual de la hispanidad, con el propósito de fomentar en la colectividad hispánica la idea de prosperidad colectiva fundamentada en el progreso práctico siempre mancomunado con los valores morales y no simplemente en términos económicos.

12.2. PUBLICACIONES PERIÓDICAS AL SERVICIO DE LA IDEA NACIONALISTA DE HISPANIDAD

Ernesto Giménez Caballero y Guillermo de Torre fundaron en 1927 el periódico *La Gaceta Literaria (ibérica, americana, internacional)*, el cual se publicó hasta 1932 y cuya tendencia siempre fue

> considerar el área intelectual americana como una prolongación del área española. Y esto, no por un propósito anexionista reprochable, sino por el deseo de borrar fronteras, de no establecer distingos, de agrupar bajo un mismo común denominador de consideración idéntica toda la producción intelectual en la misma lengua; por el deseo de anular diferencias valoradoras, juzgando con el mismo espíritu personas y obras de aquente y allende del Atlántico (Torre, "Madrid…" 1).

Para este periódico, como para el *ABC* y *El Heraldo de Madrid*, interesados por la literatura hispanoamericana, la "identidad intelectual basada en la lengua común servía de base para una caracterización de la personalidad hispanoamericana, cuya índole esencial era hispánica y como tal debía mantenerse, abandonando las esperanzas en una ambigua 'latinidad' que sólo servía a los intereses de Francia e Italia" (Zuleta 134-35). Por eso, uno de los resultados de este movimiento fue "la necesidad urgente de proponer y exaltar a Madrid como el meridiano intelectual de Hispanoamérica" (Torre, "Madrid…" 1).

Con objetivos similares, se difundieron, según Lohmann (1957), Zuleta (2000) y Hernández (2012), las revistas: *Cultura Hispano-americana* (1912-1925); *Revista de las Españas*, que a partir de 1926 se interesó por temas literarios, históricos, políticos y diplomáticos; *Estampa*, desde sus comienzos en 1928 prestó interés a Hispanoamérica; *Atlántico* comenzó a divulgarse en 1929, brindando información sobre América, pues condenaba los abusos del hispanoamericanismo retórico detrás del que se escondía la ignorancia sobre aquel continente; *Ahora* (1930); *Acción Española* (1931-1936), la revista monárquica que abrió espacio para lo hispanoamericano y atención a ello; *Leviatán* (1934-1936) ofreció escritos de americanos sobre problemas de su continente; *Tierra Firme* (1935-1936), la cual publicó los artículos de la Federación Universitaria Hispanoamericana, organización fundada en 1924, "constituida por los numerosos estudiantes americanos que estudiaban en España y la agitación que éstos llevaban a cabo a favor de las consignas políticas de sus países respectivos repercutían en España"[78] (Zuleta 142).

Estas publicaciones periódicas, por tanto, tuvieron como meta agrupar la producción intelectual de los pueblos de España e Hispanoamérica, unidos por la misma lengua, en virtud de proporcionar un mayor conocimiento y fortalecimiento de la identidad de la hispanidad.

12.3. LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA DE SEVILLA

Entre 1929 y 1930, se celebró en Sevilla la Exposición Iberoamericana, actividad representativa de la hermandad entre España, Portugal, Hispanoamérica, Brasil, Macao y Estados Unidos.

El comandante Luis Rodríguez Caso propuso la idea de esta exposición en 1909, con el fin de animar al Estado español a la modernización; desarrollar objetivos turísticos, urbanísticos, laborales y económicos en Sevilla; así como entablar y mejorar relaciones con

[78] Cada vez mayor fue la cantidad de estudiantes hispanoamericanos en Madrid. Entre ellos vino el poeta peruano César Vallejo, gracias a una beca otorgada por la Real Orden del 21 de septiembre de 1925 (Zuleta, 2000).

los países involucrados y dialogar con ellos respecto de temáticas como agricultura, industria, comercio y cultura (Braojos, 1992). No obstante, la Guerra del Rif, la Primera Guerra Mundial y la dictadura de Primo de Rivera retrasaron su celebración hasta el 9 de mayo de 1929.

Durante su inauguración, Alfonso XIII enfatizó con su discurso conceptos como raza, fe, la obra imperial y ecuménica de España en América, idealismo religioso y fraternidad (Braojos, 1992). Los pabellones alrededor de la Plaza de América pretendían, justamente, evocar esta unión.

Esta actividad, por ende, vino a materializar arquitectónicamente el diálogo y la idea nacionalista de hispanidad que se venían gestando entre España y América durante este segundo ciclo.

13. ENTRE LA GENERACIÓN DEL 98 Y LOS NACIONALISTAS: LA GENERACIÓN DEL 14

Constituyendo una rebelión intelectual desde las élites, promoviendo un cambio político y filosófico, considerando la cultura europea, abandonando los regionalismos, analizando los problemas de España sin compromisos con los pensadores anteriores (Generación del 98), buscando cómo modernizar racional y científicamente la educación y el país, José Ortega y Gasset, Gregorio Marañón, Eugenio d'Ors, Américo Castro, Claudio Sánchez Albornoz, Juan Ramón Jiménez, Manuel Azaña, Luis Araquistáin, Ramón Pérez de Ayala, entre otros, conformaron la Generación del 14 o Novecentismo (Abellán, 1991; Fuentes, 1993; Alonso, 1993; Saiz, 1993; Martínez de las Heras, 1993). De esta lista, no obstante, se observarán solo los conceptos de los cuatro primeros en relación con la idea de hispanidad.

13.1. JOSÉ ORTEGA Y GASSET

Según Ortega y Gasset, la hispanidad surgió de las primeras manifestaciones sociales de la vida española y americana al encaminarse hacia una comunidad universal. Para él, Hispanoamérica poseía una forma de ser particular, productora de una fuerza histórica e intelectual que representaba el verdadero poder espiritual de sus naciones.

En 1917, durante la Primera Guerra Mundial, Ortega y Gasset impulsó la búsqueda significativa del potencial hispanoamericano: "en el último siglo, y gracias a la independencia de los pueblos centro y sudamericanos, se ha preparado un nuevo ingrediente presto a actuar en la historia del planeta: la razón española, una España mayor, de quien nuestra Península

sólo es una provincia" ("Palabras…" 131). De ahí que sus palabras influyan constantemente a ciertos grupos españoles para que el país considerara la fuerza intelectual americana y la incorporara, de modo que el provincialismo fuera abandonado y la unidad consolidara una fuerza moderna y actual acorde con la época:

> El hispanismo tradicional que infuso en la sangre llevan los pueblos de Centro y Suramérica, es sin duda, una potencialidad aprovechable para nuestro influjo sobre ellos. Pero por sí sola no nos sirve de nada, porque con más vigor que su hispanismo sienten aquellos países la necesidad de recibir elementos —ideas y utensilios— con que afirmarse en la vida actual. Para que su potencialidad de hispanismo se convirtiese en actualidad sería menester que nosotros fuésemos ante ellos, no españoles, sino actuales ("Revés…" 738).

Actuales y adultos. Ortega y Gasset (1958) en sus discursos dejaba escuchar que América era un pueblo joven y, por tanto, la proyección cultural y espiritual de España era imprescindible para alcanzar el futuro común. Por eso, en 1928 exhortó a las autoridades políticas de las repúblicas americanas a que crearan instituciones e hicieran "sacrificios para que en ellas se vaya formando una minoría ejemplar, la cual en todo instante pueda serviros de indicadora, alentadora y correctora" ("Discurso…" 382). A pesar de la herencia imperial compartida, tal potencialidad hispánica era igualmente nula para América y España, a menos que juntos ampliaran sus miras hacia un futuro común, como afirmó en 1929: "Con los pueblos de Centro y Suramérica tiene España un pasado común, raza común, lenguaje común y, sin embargo, no forma con ellos una nación. ¿Por qué? Falta sólo una cosa, que, por lo visto, es la esencial: futuro común" (*La rebelión*… 267). Debido a lo anterior, demandó, sobre el fundamento de la lengua común, que intelectualmente:

> los escritores españoles —y por su parte los americanos— se liberten del gesto provinciano, aldeano, que quita toda elegancia a su obra, entumece sus ideas y trivializa su sensibilidad. El literato de Madrid debe corregir su provincianismo en Buenos Aires, y viceversa. El habla castellana ha adquirido un volumen mundial; conviene que se haga ensayo de henchir ese volumen con otra cosa que emociones y pensamientos de aldea ("Palabras…" 131-32).

Por tanto, la idea de hispanidad de Ortega y Gasset se perfiló como un acercamiento de España principalmente hacia América, de manera que la primera se integrara a esa "España mayor" gestada en la segunda por el patrimonio histórico e intelectual. El patrimonio y la guía eran las claves del porvenir social y moderno común. Con esto, las naciones americanas, partiendo de esta nueva relación con España y sus raíces imperiales, habrían de surgir institucionalmente hacia un futuro común. No dejan de escucharse en su propuesta ecos del mito del *neomundismo*.

13.2. GREGORIO MARAÑÓN

Marañón expresó: "América es para los españoles no un conocimiento, sino una emoción" ("La emoción…" 710). La historia misma del Descubrimiento y la colonización eran emoción, más que datos. Por eso, América era para él una realidad en donde se gestaría el futuro de la colectividad hispánica. La fraternidad entre España y los pueblos americanos residía justamente en esa realidad emocional recíproca de hechos e ideas que mantenía —recurriendo a la metáfora— el árbol polial y social ibérico (1968a, 1973c). Marañón rehuía del concepto de raza; sin embargo, usaba este término para referirse al mestizaje hispánico aquí y en América (1968b, 1973b), y aun a su "ímpetu vital a la presión suficiente para hacer milagros" ("Sobre los españoles…" 319). De ahí que rechazara los nacionalismos, con miras a una asociación de países: un patriotismo local pero con comprensión universal (1968a).

Como novecentista, Marañón se preocupó por lo intelectual del pasado y presente de América. Interpretó el Descubrimiento como hazaña ibérica (española y portuguesa) para toda la humanidad: "el Descubrimiento y la Colonización suponen una contribución inmensa a la creación del hombre; y no sólo el que poblaba el Continente Nuevo sino el hombre occidental, cuya personalidad no pudo completarse hasta que el mundo dejó de terminar en el misterio del Finisterre, frente al Atlántico" (*1953*… 635).

En su opinión, la ciencia española surgió en torno al Descubrimiento, debido a la curiosidad, la necesidad de resolver problemas nuevos, buscar interpretaciones distintas a las formas de vida que nacían a ambos lados del Atlántico. Así lo atestiguan los movimientos teológicos, filosóficos, políticos y biológicos, realizados por los pensadores, geógrafos, naturalistas y médicos españoles en América. La ciencia, así, debía a España el hallazgo de medio mundo y parte considerable del conocimiento sistemático de este Nuevo Mundo (Marañón, 1973c).

Siguiendo los conceptos de Ortega y Gasset y su propia idea de realidad emocional, Marañón (1968b, 1971a, 1971b, 1972) afirmó que América era el último asilo y esperanza para España y Europa, frente a la hostilidad de las guerras y vicisitudes sociales, políticas, económicas y filosóficas. Por su riqueza, América representaba un bloque unitario y diverso geográfica e históricamente; de ahí que apeló a la emigración por instinto y salvación: "para el español, la tierra de la emigración por antonomasia es América; y esta idea, antes y después de serlo, cuando es sólo emoción, es la que inunde la visión sentimental que todos tenemos del continente nuevo" ("La emoción…" 712). Su discurso, consecuentemente, construyó una visión paradisíaca de América (Marañón, 1968b, 1971a).

No obstante, deseó asimismo la madurez de América (Marañón, 1971b), por lo que España debía no solo emigrar allá, sino que debía ser la encargada de civilizar a América y transfundirle el "alma europea" para convertir al continente —como decía con tono casi bíblico— "en un pueblo rector del mundo de mañana. Así estaba escrito. Y lo que tiene que suceder es una realidad tan profunda como lo que sucede y lo que ha sucedido ya" ("Sobre los españoles…" 319). Desde este punto de vista, apeló igualmente a la unión de pueblos latinos (Francia, España, Portugal, Italia) con América para un futuro mejor, organizados en un pensamiento liberal (civilizador, más que político).

En síntesis, Marañón enalteció el Descubrimiento y concibió a América como una realidad emocional. Por eso, defendió la herencia lingüística, racial y espiritual de América, al punto de repetir el mito del *neomundismo*, promover una visión paradisíaca americana y apelar a la empresa civilizadora de España dentro de un modelo liberal.

13.3. EUGENIO D'ORS

Ors (1947a, 1947b, 1949) definió siempre a Hispanoamérica, evadiendo su imagen real. Por ello, dentro del abandono de los regionalismos y la búsqueda de la modernidad, exaltó los conceptos de grandeza y poder imperiales opuestos a la individualidad. En un contexto de posguerra y de crisis de ideales, para él la anfictionía hispanoamericana era la solución frente a la debilidad que caracterizaba a los países sin misión ni significado propios.

Su pensamiento estaba influido por el de Gómez de Baquero, periodista y crítico español, conocido mayormente con el seudónimo: Andrenio. Según este, el hispanoamericanismo en torno a la crisis de 1898 creó un sentimiento supranacional de raza, fundado en la unidad del idioma, el fortalecimiento de la solidaridad, el parentesco y la voluntad de cooperación de todos los países americanos; sentimiento que, vía lo cultural (libros, revistas, comunicación científica y universitaria), el turismo y el estatuto jurídico, llevaría a América a ser fraterna de nuevo con España, "la raíz del hispanoamericanismo" (13); y, por consiguiente, se lograría finalmente la confederación ideal, a través de los acercamientos propiciados por la lengua española y la literatura:

> El idioma es nuestro tesoro anfictiónico. Tanto les importa a los pueblos de América como a nosotros. A ellos, porque defiende su personalidad racial y les da, al propio tiempo, un instrumento de universalidad; a nosotros, porque es el vínculo con las nuevas naciones que fundó España en América. La acción hispanoamericana tiene que ser ahora principalmente literaria, lo cual no quiere decir que se convierta en literatura, sino que el libro y el periódico son sus principales vehículos (Gómez de Baquero 15-9).

Ors interiorizó tales planteamientos de Gómez de Baquero y, aludiendo al pasado nacional, expresó que con la anfictionía americana la hispanidad recobraría su valor imperial o misionero: "El término 'Hispanidad' ha podido así ganar legitimidad, al tiempo en que ganaba vida. Cuando los españoles han comprendido, finalmente, que su cultural misión ―y, por consiguiente, su patria y su política―, lejos de ajustarse a nada que se pueda localizar espacial y temporalmente, aspira a la milicia de lo eterno" (*Nuevo… III…* 1072). Empero, los hispanoamericanos no estaban dispuestos a concretar políticamente dicha idea. Por eso, Ors les recriminó que su pasión por la originalidad, su "caracterización aborigen", significaba el cierre a aportes exógenos que enriquecerían a sus pueblos, que nada o poco tendrían de propio y valioso.

En resumen, como Ortega y Gasset y Marañón, Ors visualizó a América como la clave para España, debido a su herencia imperial. Sin embargo, por influencia de Gómez de Baquero, Ors consideró la posibilidad de revivir y concretar el concepto de la anfictionía, el cual ya había generado desencuentros más que acercamientos en el siglo XIX.

13.4. AMÉRICO CASTRO

Como Castro como su generación intentaron encontrar en la historia de España aquello digno de ser puesto en el nivel de Europa y enlazar, así, la civilización española con la occidental; por eso, sus estudios sobre el siglo XVI, el erasmismo, Cervantes y la mística podrían calificarse de europeístas (Varela, 1993). Castro llegó a conocer desde los años 20 la realidad histórica de España; de ahí que en 1948 comenzara a publicar la historia de los cristianos, moros y judíos en el país. Debido a las reediciones y traducciones de su tesis, Castro la dio a conocer con mayor impacto editorial en 1954.

Con base en argumentos literarios, históricos y filosóficos, Castro expuso su tesis sobre la españolidad conformada por "una colectividad humana, sita temporal y espacialmente en la Península Ibérica, e integrada por tres castas de creyentes: cristianos, moros, judíos" (XII), luego de cuestionar y criticar la postura general, cerrada, dogmática y "fabulosa" de la historiografía en relación con los orígenes del ser español y su identidad, eternos e inconsútiles en el suelo ibérico desde la antigüedad prehistórica[79].

[79] Castro contradijo los argumentos de quienes, primero, atribuyeron el calificativo "español" a los habitantes de la cueva de Altamira (iberismo); segundo, explicaron míticamente la génesis de este pueblo desde Túbal, el quinto hijo de Jafet y nieto de Noé, o su existencia ya durante la invasión de Cartago a Sicilia; tercero, afirmaron su aparición a partir del emparentamiento de los celtas con los iberos (celtiberismo); por último, aseveraron su existencia ya en la Granada musulmana frente a la de los africanos y godos.

La convivencia de las tres castas se mantuvo desde el siglo VIII hasta el XV, pese a las circunstancias de belicosidad, la psicología colectiva de unión y ofensiva, y el surgimiento de reinos diferentes. Por eso, defendió que la españolidad debía ser vista como un pausado proceso ternario de realidades humanas en movimiento, donde no interesaban las analogías biológicas, geográficas, corporales ni psíquicas, sino las razones de convivencia y lo vital de cuestionarse quiénes sienten *estar siendo* los españoles. Revivir lo trágico inhumano y la grandeza de las tres castas era primordial para comprender y estimar la identidad tridimensional de España, pues: "En ese combate entre el ayer y el mañana yace la posibilidad de crearse alguna vez un hoy, un hoy de paz fecunda, no simplemente aplastante" (Castro 39); un hoy que implicaba, más que una visión colonizadora, la aceptación de la heterogeneidad del ser español.

A la luz de la tesis de Castro, la españolidad podría entenderse como una idea trimembre de la hispanidad, con base en las castas judía, mora y cristiana; de esta forma, se demostraría la preeminencia de lo ontológico sobre los factores raciales, religiosidades institucionalizadas, nacionalismos o posiciones políticas, para definir la esencia espiritual y materializada de una comunidad histórica, ya la patria española, ya las naciones hispanoamericanas. La perspectiva de Castro, por tanto, lo diferenció de los tres pensadores anteriores y otros de su generación. Su valoración de lo judío y moro contrastó con la sus contemporáneos en relación con el concepto de España, su construcción histórica y sus herencias culturales.

13.5. PANORAMA DE TRANSICIÓN HACIA LA IDEA NACIONALISTA DE HISPANIDAD

El pensamiento ideológico de los integrantes de la Generación del 14 deja ver la continuación de algunos conceptos en relación con el ciclo anterior y las directrices que tomarán otros durante el apogeo de la idea nacionalista de hispanidad a partir de la década de los 20. El siguiente cuadro pretende ofrecer este panorama de transición.

Cuadro 3. Conceptos inclusos en la idea de hispanidad de acuerdo con José Ortega y Gasset, Gregorio Marañón, Eugenio d'Ors y Américo Castro

Aspecto de la hispanidad	*Ortega y Gasset*	*Marañón*	*Ors*	*Castro*
Idealismo espiritual	✓	X	✓	X
Modo de ser hispánico	Herencia imperial y futuro común	X	Herencia imperial y misionera	Españolidad con base en las tres castas
Valor de universalidad	✓	✓	✓	X

Unidad sobre la base de la herencia lingüística, religiosa y cultural del Imperio español	✓	✓	✓	X
Raza	X	Mestizaje	✓	Mestizaje
Inclusión de lo prerromano (celta, ibero, griego, fenicio, cartaginés…)	X	X	X	✓
Inclusión de lo visigótico	X	X	X	✓
Inclusión de lo romano	X	X	X	✓
Inclusión de lo musulmán y judío	X	X	X	✓
Inclusión de lo lusitano	X	✓	X	✓
Inclusión de lo precolombino y mestizo americano	X	X	X	X
Inclusión de lo filipino	X	X	X	X
Visión nacionalista	✓	✓	✓	X
Visión política	✓	✓	✓	X
Repúblicas hispanoamericanas como prolongación de España	✓	✓	✓	X
Repúblicas hispanoamericanas como amparo de España	✓	✓	X	X
Fraternidad	✓	✓	✓	En el nivel intraespañol
Anfictionía española	X	X	✓	X
Intercambios literarios, intelectuales, artísticos y culturales	✓	✓	✓	X
Oposición a valores liberales	X	X	✓	X
Oposición a los idea-les materialistas del anglosajonismo	X	X	✓	X
Oposición a lo latino	X	X	X	X
Oposición al comunismo soviético	✓	✓	✓	X

Como se observa, se abandona el rechazo de lo latino; no se insiste en el discurso contra el anglosajonismo; se valora el liberalismo, aunque con ciertas parcelas de conservadurismo; no se habla de "raza", a pesar de la preeminencia de la herencia imperial. La perspectiva de los cuatro pensadores los lleva a considerar que el porvenir de España y América se encamina por la senda vital del influjo intelectual y científico. Gracias a estos representantes de la Generación del 14, la idea de hispanidad se volvió a nutrir con los conceptos de intercambio literario, intelectual, artístico y cultural, expuestos a finales del siglo XIX por Valera, Gavinet y Altamira. Aun así, esta perspectiva sufrí cierto giro con el pensamiento de los defensores de la idea nacionalista de hispanidad a partir de los años 20.

14. DEFENSORES DE LA IDEA NACIONALISTA DE HISPANIDAD

Para conocer más a fondo los conceptos de la idea nacionalista de hispanidad, se procede a analizar a continuación el pensamiento de Ramiro de Maeztu, Zacarías de Vizcarra, Isidro de Gomá, Manuel García Morente, Ramón de Basterra y José María Pemán.

14.1. RAMIRO DE MAEZTU

El pensamiento de Maeztu es clave para este ciclo y el siguiente. Su noción de hispanidad se elaboró en tres etapas: la iconoclasta, la reformista y la defensora de la España tradicional (Lago, 1997). Durante el regeneracionismo, Maeztu obtuvo las primeras ideas para la *Defensa de la Hispanidad* a partir de sus reflexiones sobre la Generación del 98, en las cuales comenzó a hablar sobre "la otra España" al referirse a América; hacia 1926 utilizó el término "Iberoamérica". En cualquiera de sus etapas, observó siempre una falta de metas e ideales señalados en los pueblos hispánicos. Pensó la prosperidad con base en el ideal común que conoció América durante tres siglos bajo la autoridad imperial y sobre la cual se cimentaban el providencialismo de la misión hispánica y el progreso de las naciones hispanoamericanas; al respecto dijo: "han de volver por los principios comunes de la Hispanidad, para vivir bajo autoridades que tengan conciencia de haber recibido de Dios sus poderes […] Y no lo conseguirán sino son al mismo tiempo más hispánicos, por la Argentina y Chile y Cuba son sus tierra, pero la Hispanidad es su común espíritu, al mismo tiempo que la condición de su éxito en el mundo" (*Defensa…* 85). La hispanidad para Maeztu, pues, más que un valor, fue una idea, una constante de España.

Maeztu (1934) advirtió que este último país nació en el momento cuando el rey visigodo Recaredo se convirtió al catolicismo en el siglo VII y que la hispanidad comenzó el 12 de octubre de 1492, dado que al poco tiempo surgió entre los escritores españoles la consciencia de que la novedosa empresa colombina marcaba desde el principio la historia universal por su valor teológico.

En su criterio, la hispanidad abarcó la unidad de todos los pueblos civilizados por los hispanos peninsulares, incluyendo a Portugal y Brasil, e incorporados a la sociedad occidental y cristiana. No siguió nunca conceptos de raza ni territorio, pero sí de espíritu, transmisible a través de la lengua y el credo:

> los españoles no damos importancia a la sangre, ni al color de la piel, porque lo que llamamos raza no está constituido por aquellas características que puedan transmitirse a través de las obscuridades protoplásmicas […] La Hispanidad está compuesta de hombres de las razas blanca, negra, india y malaya, y sus combinaciones, y sería absurdo buscar sus características por los métodos de la etnografía (*Defensa…* 8).

Este sentimiento de unidad espiritual no se delimitaba por hablar la misma lengua o pertenecer a una comunidad de origen histórico, ni mucho menos por solidaridad[80], sino que

[80] Los pueblos hispánicos "conservan un sentimiento de unidad, que no consiste tan sólo en hablar la misma lengua o en la comunidad del origen histórico, ni se expresa adecuadamente diciendo que es de solidaridad,

adquiría sentido por la historia del catolicismo principalmente; por ello, Maeztu expresó: "La Hispanidad no es en la historia sino el Imperio de la fe" (*Defensa…* 83), ya que "la Hispanidad creó la Historia Universal, y no hay obra en el mundo, fuera del Cristianismo, comparable a la suya" ("La Hispanidad" §15).

En este sentido, Maeztu recibió influencia de Balmes (1925), para quien Europa era sinónimo de cristianismo por atribución de la Providencia[81], superior al protestantismo o cualquier otra civilización bárbara o salvaje[82], dado que solo la religión católica "se extiende a todas las razas, se acomoda a todos los climas, se aviene con las más variadas formas políticas; sólo ella se enlaza amigablemente con todo linaje de instituciones […], produciendo gratos y saludables frutos para bien de la humanidad" (Balmes 9-10). Expuso, por consiguiente, Maeztu en 1931 que "Hispani omnes sumus", porque:

> Todos los pueblos de la Hispanidad fueron gobernados por los mismos Monarcas desde 1580, año de la anexión de Portugal, hasta 1640, fecha de su separación, y antes y después por las dos monarquías peninsulares, desde los años de los descubrimientos hasta la separación de los pueblos de América. Todos ellos deben su civilización a España y Portugal (*Defensa…* 8).

Las grandes obras de la hispanidad, para Maeztu, fueron, pues, la Reconquista, la Contrarreforma y la civilización de América; empresas incomparables en el nivel mundial y trascendentes gracias a la compenetración del poder espiritual y temporal de los siglos XVI y XVII.

El humanismo ecuménico católico de los pueblos hispánicos (idea española procedente del siglo XVI) era fundamento de la hispanidad. Su misión partió de la máxima teológica: "todos los hombres pueden ser buenos y no necesitan para ello sino creer en el bien y realizarlo" (*Defensa…* 23); en consecuencia, "los hombres son iguales en punto a su libertad metafísica o capacidad de conversión o de caída" (*Defensa…* 28). De ahí que acote: "la obra de la Hispanidad no está sino iniciada [en América], porque consiste precisamente en sacar a los indios y a todos los pueblos de la miseria y la crueldad, de la ignorancia y las supersticiones" (*Defensa…* 82). El humanismo hispánico, debido a su origen religioso, consideró la potencial igualdad esencial de los seres humanos sin restar valor a sus diferencias sociales, intelectuales, psicológicas, nacionales o raciales; valoró la superioridad de las obras, no de los sujetos. Este pensamiento procedía de la fórmula de don Quijote: "Repara, hermano

---

porque por solidaridad entiende el diccionario de la Academia, una adhesión circunstancial a la causa de otros, y aquí no se trata de una adhesión circunstancial, sino permanente" (Maeztu, "La Hispanidad" §6).

[81] Justificó Balmes: "¿Y de dónde habrá recibido la civilización europea su inmensa superioridad sobre todas las otras? […] somos los hijos mimados de la Providencia" (10).

[82] Apuntó también Balmes: "vedlos allá a los hijos y sucesores de Mahoma y de Omar; vedlos allá de rodillas a las plantas del poderío europeo, mendigando una protección que por ciertas miras se les dispensa, pero con desdeñoso desprecio" (9).

Sancho, que nadie es más que otro sino hace más que otro" (cit. en *Defensa*... 21). Como resultado, llegó a convertirse en un humanismo "institucionista", ya que:

> el español no aspira sino a crear instituciones que estimulen al hombre a realizar lo que cada uno lleva de bondad potencial. El ideal supremo del español en América es fundar un poblado en el desierto e inducir a las gentes a venir a habitarle. La misma Monarquía española, en sus tiempos mejores, es ejemplo eminente de este espíritu institucional en que el fundador no se propone meramente su bien propio, sino el de todos los hombres (*Defensa*... 22).

Más que por caridad o considerar al *otro* como pobre, animal doméstico generoso o inclusive esclavo, el humanismo español pensó al ser como próximo. Este fue el pensamiento de algunos colonizadores de América según Maeztu (1934), aunque reconoció que hubo sus abusos, ante los cuales se instituyeron las leyes de Indias. El humanismo español se opuso al humanismo aristocrático y particularista, del orgullo y supuestas superioridades por atribuciones divinas, y al materialista nivelador. El primero, sobre la sentencia pascalina "de hacer la bestia por que se quiere hacer el ángel" (*Defensa*... 19), engendraba tiranía. El segundo refería a la supuesta igualdad de los cuerpos según la fisiología humana; ella llevaba a una supresión de las diferencias sociales y "todo sea de todos, trabajen todos para todos y cada uno reciba su ración de la comunidad" (*Defensa*... 20).

Pareciera, empero, haber una contradicción en los argumentos de Maeztu, pues, diciendo que el humanismo hispánico respeta al ser en su esencia y valora las diferencias de sus obras, señala como imperativo de la hispanidad el salvar de la crueldad, ignorancia y supersticiones a los *otros* para que se integren al cristianismo. ¿Acaso no es el sentimiento de superioridad por "atribuciones divinas" el que llevó a los españoles de los siglos XV y XVI a considerar salvajes, incivilizados e impuros a los musulmanes, judíos e indígenas americanos, y los exilió, aniquiló u obligó a la conversión mediante estrategias políticas, legales y el catequismo?

Sobre los musulmanes dijo Maeztu:

> Los árabes, a pesar de sus grandes poetas y místicos, fueron unos salvajes que nunca tuvieron más civilización que la de los pueblos dominados por ellos: sirios, egipcios, persas y españoles. Su crueldad fue siempre tan notoria como la relajación de sus costumbres. Y en el siglo XV, cuando los echamos de Granada, nos eran tan extraños e incompatibles con nuestros sentimientos europeos como ocho siglos antes, al entrar en España (*Defensa*... 56).

Sobre los judíos:

> Frente a los judíos, que son el pueblo más exclusivista de la tierra, se forjó nuestro sentimiento de catolicidad, de universalidad. El principal cuidado de la religión de Israel es mantener la pureza de la raza. No es verdad que los judíos constituyan, en primer término, una comunidad religiosa. Son una raza. […] No podíamos confiarnos en su conversión supuesta, porque la Historia enseña que los judíos

> pseudocristianos, pseudopaganos o pseudomusulmanes, que adoptaron cuando así les convino una religión extraña, vuelven a la suya propia en cuanto se les presenta ocasión favorable, y aunque tengan que esperarla varias generaciones (*Defensa…* 61).

De todos modos, los fundamentos del carácter español se debían a:

> la lucha contra moros y judíos y a su contacto secular con ellos. El fatalismo musulmán, el abandono de los moros, apenas interrumpido de cuando en cuando por rápidos y efímeros arranques de poder, ha determinado por reacción la firme convicción que el español abriga de que cualquier hombre puede convertirse y disponer de su destino, según el concepto de Cervantes. El exclusivismo israelita es, en cambio, lo que ha arraigado en su alma la convicción de que no hay razas privilegiadas, de que una cualquiera puede realizar lo que cualquiera otra (*Defensa…* 61).

Razonó, por otro lado, las luchas contra los indígenas americanos como un episodio de "la revolución contra la reacción y del progreso contra la barbarie" (*Defensa…* 57). Además, su propuesta de ser hispánico enfrentaba la ideología social, política y económica del indigenismo y el panamericanismo, ya que el primero "era tan solo una fábula izquierdista heredera del mito rousseauniano del buen salvaje, que intentaba desacreditar la verdadera tradición hispánica" (González, "Ramiro…" 121); mientras el segundo, "la ideología legitimadora de la penetración del capitalismo norteamericano en las sociedades hispánicas" (González, "Ramiro…" 121).

En resolución, Maeztu pensó que en la esencia divina y espiritual de los seres humanos se encontraba la libertad moral; no en ninguna clase de determinismo ni revolucionaria libertad, igualdad y fraternidad, puesto que: "La libertad política favorece el desarrollo de las desigualdades" (*Defensa…* 28) y la falta de unión[83]. La unidad moral de los pueblos hispánicos y del género humano se basaba, por ende, en la salvación que llevaron a cabo los españoles durante el siglo XVI; el espíritu de la hispanidad siempre estaría contra la libertad política.

Por razón de la libertad moral, apeló a la fraternidad y hermandad, ya que: "La fraternidad de los hombres no puede tener más fundamento que la conciencia de la común paternidad de Dios […y…] El origen histórico de la hermandad humana es exclusivamente místico" (*Defensa…* 29). Sobre ambos principios se sostenían el ideal y perseverancia de la hispanidad y la unidad de su espíritu, labor de los misioneros y las órdenes religiosas en América, Filipinas y Oriente, desde el siglo XVII hasta el XIX.

[83] "Entonces percibimos el espíritu de la Hispanidad como una luz de lo alto. Desunidos, dispersos, nos damos cuenta de que la libertad no ha sido, ni puede ser, lazo de unión. Los pueblos no se unen en libertad, sino en la comunidad. Nuestra comunidad no es geográfica, sino espiritual. Es en el espíritu donde hallamos al mismo tiempo la comunidad y el ideal. Y es la Historia quien nos lo descubre. En cierto sentido está sobre la Historia, porque es el catolicismo." ("La Hispanidad" §16).

Y porque la patria era espíritu, el patriotismo hispánico justamente no se fundaba en lo óntico: ni en territorio, ni en raza, ni en valores culturales; sino en lo ontológico: la hispanidad encarnada en la materia, la lengua y la comunidad espiritual del bien. Aunque en cierta medida se considerara el espacio geográfico al proclamar la encarnación de lo espiritual en lo material, no se podía afirmar que el patriotismo territorial era independiente del espiritual. "Con ello se dice que en el patriotismo espiritual incluye también el territorial, porque en la tierra se hallan las condiciones materiales de la posibilidad de que el espíritu realice su misión, aparte de los signos y estímulos que la obra de las generaciones anteriores ha puesto en ella" (*Defensa…* 71).

Por eso, en los territorios hispánicos se manifestó como misión el espíritu de la hispanidad. A pesar de que la escisión en una veintena de estados americanos, no se lograría nunca "destruir lo que hay en ellos de común y constituye lo que pudiera denominarse la hispanidad de la Hispanidad" (*Defensa…* 64). Ni el protestantismo y la idea de opresión y servilismo que generó en los estados nórdicos de Europa en el siglo XVI; ni las fuerzas dispersantes de la Revolución Francesa en el siglo XVIII, su arraigo y propagación entre los habitantes peninsulares y americanos, criollos o "patricios" aristocráticos su abandono de la moral, debido al entusiasmo y los anhelos económicos en el siglo XIX; ni la negación de fuentes históricas y de un órgano jurídico recaudador de contribuciones y repartidor de destinos; ni la extranjerización, las herencias borbónicas, el escepticismo o el naturalismo francés o inglés (en esta preocupación suya se escuchan ecos de Darío, Menéndez Pelayo, Balmes, Valera y Unamuno); ni la crisis del 98; ni el comunismo soviético (supresor de los valores espirituales, reductor del alma individual del hombre al hombre colectivo); ni el capitalismo estadounidense (fascinador por sus riquezas y empréstitos, monopolizador de una raza que se supone superior y privilegiada), podrían destruir, según Maeztu, la hispanidad. Esa hispanidad de humanismo y perspectivas elevados, valorada de nuevo como orientación del porvenir en el siglo XX porque, primero, el valor de España y su civilización fue reivindicada por historiadores imparciales; segundo, Occidente recobró la fe católica; tercero, los pueblos hostiles a la tradición española entraron en crisis y buscaron guiarse por principios de autoridad y universalidad análogos a los españoles; y, cuarto, el paso desde un Estado de democracia entendida como usufructo nacional hasta una confederación de repúblicas de servicio y honor. Sobre lo anterior expresó: "todos los pueblos que fueron españoles están continuando la obra de España, porque todos están tratando a las razas atrasadas que hay entre ellos con la persuasión y en la esperanza de que podrán salvarlas" (*Defensa…* 6). En sus palabras, se escuchan resonancias de las ideas de la Unión Ibérica de 1873 o de la anfictionía americana de Gómez de Baquero y Ors.

En síntesis, para Maeztu, la hispanidad significó la unidad hispánica, no basada en lo óntico (lo geográfico, lo racial, lo lingüístico), sino en la religión católica, su proyecto de civilización y humanismo ecuménico, llevados a Hispanoamérica por la obra trascendente y providencial del Imperio español, con el fin de alcanzar, mediante las instituciones cristianas, la igualdad de las almas de los seres humanos ante Dios y su redención. En su opinión, el auténtico ser hispánico era aquel quien, aceptando su pasado histórico y desdeñando la democrática liberal, se entregaba a la fraternidad y hermandad convocadas por los principios católicos y un órgano jurídico unificador de las repúblicas hispánicas, con miras permanentes a un porvenir común, en que la nueva misión civilizadora de España se manifestara. Debido a esto, encontró cierto sentido en la exaltación de lo hispánico y el reencuentro con el ser auténtico, expresos por Darío en *Cantos de vida y esperanza* (Zuleta, 2000). En consecuencia, observó que el ser humano de su época era el apropiado para reivindicar la obra de España, porque provenía de los procesos de descolonización y desmontaje del eurocentrismo colonial:

> Le interesa mostrar la diferencia radical entre la obra de España en América y la colonización anglosajona y algunas potencias europeas: mientras la orientación misional española mostró sus resultados en el intento de reasumir a los amerindios y llevar a cabo la aculturación y no sólo la asimilación antropológica, los anglosajones y la gran colonización del siglo XIX sólo buscaban la explotación económica (Hernández, *América…* 833).

La hispanidad, para Maeztu, solo tuvo sentido en la realidad histórica, la voluntad de los pueblos y una promoción política transida de significación religiosa.

14.2. ZACARÍAS DE VIZCARRA

Con su proposición del término "hispanidad" en 1926, deseó nombrar una "unidad familiar" conformada por las naciones de América, allende los motivos de sangre, color y raza. Vizcarra, como sacerdote, se valió del discurso religioso para apelar a la unidad de la hispanidad, "denominación que a todos honra y a nadie humilla" (§26), pues todas las naciones implicadas habían heredado un patrimonio hispánico ilustre y común, "aunque luego cada una de ellas haya aumentado su herencia con nuevos bienes y nuevas glorias, que constituyen el patrimonio intangible y soberano de cada una de ellas" (§27). Su propósito fue llamar a la colaboración de todos estos países para conservar y defender dicho patrimonio con miras al porvenir.

Vizcarra (1944) presentó el término "hispanidad" convocando a la unidad de todos los pueblos hispánicos, realidad heterogénea de naciones con sus particularidades, los cuales compartían un patrimonio espiritual común. La hispanidad se sustentaba en el ser hispánico

que comenzó a perfilarse en el Cid campeador sobre los campos de Castilla (son estos los ecos de aquellos valores y características propias del modo de ser hispánico expuestos por Darío). Rescatar la hispanidad católica como ideal espiritual común de las nacionalidades española y americanas significaba para él enfrentar las luchas raciales y el materialismo del siglo XX, apelando a la fraternidad y acción evangelizadora católicas, puestas a prueba en ese contexto histórico. De ahí que la hermandad y la colaboración de los pueblos hispanoamericanos debieran alcanzar mayor significación en tanto se afianzara el autorreconocimiento de la ascendencia y esencia del espíritu hispánico. Como se colige, en resumen, los conceptos de Vizcarra son análogos a los de Maeztu.

14.3. ISIDRO DE GOMÁ

Para Gomá (1934), la hispanidad equivalía a la raza y el catolicismo comunes entre España y América. Sobre estas razones y fines, debía fundarse la unidad espiritual. España estaba llamada a emprender la evangelización en América, semejante a las misiones franciscanas, dominicas, agustinas y jesuitas durante el Imperio.

Por un lado, desestimó como Maeztu y Vizcarra los regionalismos separatistas que negaban el patrimonio de la hispanidad, cuando en realidad solamente había cambiado el régimen político. No estuvo a favor de una confederación política hispanoamericana, pero sí menospreció las ideas revolucionarias y liberales de la Ilustración acogidas en América.

Por otra parte, desdeñó, en virtud del concepto de raza hispánica, lo precolombino y justificó sobre ello la empresa misionera y evangelizadora católica. Según él, Colón sin saberlo propició la salvación de muchos habitantes de América, pues: "la antropofagia, la sodomía, los sacrificios humanos, son las grandes lacras de aztecas y pieles rojas, caribes y guaraníes, quechuas, araucanos y diaguitas" (§21).

Debido a su ferviente pensamiento racial, se involucró en la discusión sobre el nombre adecuado para bautizar la celebración del 12 de octubre. Claramente, se inclinó por Día de la Raza.

Gomá, en fin, defendió la hispanidad en términos raciales y católicos, recordando la unidad política y la misión evangelizadora imperiales. Su pensamiento es claro en estas líneas pronunciadas el Día de la Raza:

> Españoles, americanos de veinte naciones, hijos de Portugal, Francia o Italia, rendimos culto a unas palabras que son como el denominador común que nos hace vibrar al unísono a todos: cristianismo, progreso, cultura, patriotismo, tradición y otros conceptos que son como el ideal de todo pueblo; y estas cosas que concretan más el sentido de esta fiesta: la hispanidad, la raza, el americanismo (§4).

14.4. MANUEL GARCÍA MORENTE

García Morente (1996, 2008) intentó evocar y mostrar el estilo idealista de la hispanidad o nación española (para él "España" e "hispanidad" son sinónimos), más que todo con base en la esencia individual.

Apuntó que, durante la invasión romana, España aún no existía; únicamente era una realidad geográfica. Sin embargo, afirmó que el pueblo español recibió de los romanos su cultura y civilización, las cuales se fueron hispanizando al tiempo que España ―mientras se latinizaba― influía a Roma con sus ideas, cualidades vitales y espirituales. Por ello, defendió que la psicología del alma española germinaba con la herencia románica. La lucha contra los musulmanes permitió al pueblo español descubrir su ser histórico. El diseño de su nacionalidad se afirmó, entonces, por negación de lo ajeno: repulsando "las formas mentales y espirituales oriundas del mundo árabe" (*Idea de…* 200) y consustanciando el cristianismo con la hispanidad.

García Morente (2008) señaló cuatro momentos cuando España fue centro y eje de acontecimientos mundiales: 1) la oposición de los hispánicos ante el ingreso y establecimiento de Roma en el territorio ibérico; 2) desde la victoria de Covadonga (722) hasta la toma del reino de Granada (1492), empresa que salvaguardó a Europa y al cristianismo de sucumbir a la invasión islámica (llamó a esta la labor interna de la hispanidad); 3) la creación del primer Estado nacional monárquico moderno y la idea de ejército nacional, así como la expansión teórica y práctica imperialista de los siglos XVI y XVII (labor exterior de la hispanidad); 4) la resistencia a la imposición del comunismo soviético sobre la realidad histórica española en 1938. Todo este recorrido histórico lo planteó para presentar la grandeza nacional de España y su rol universal.

Para explicar la esencia de la nacionalidad española, García Morente (2008) se refirió a dos teorías: la naturalista y la espiritualista. Rebatió la primera, porque esta consideraba que la esencia de una nación era una concreción natural circunscrita por caracteres somáticos de una sangre, una raza, un territorio determinado y una lengua material. La segunda exponía la nacionalidad como creación y estructura de caracteres humanos antinaturales, donde la libertad permitía al individuo superar la naturaleza y *resolver* la realidad según el momento.

Apoyado en esta segunda perspectiva teórica, presentó, criticó y complementó las posturas de Renán y Ortega y Gasset. Por un lado, el filósofo francés concluyó que la nación era el acto espiritual de adherirse al pasado colectivo; por otro, el filósofo español, que era la adhesión al porvenir histórico, propulsor de vida social. García Morente propuso, como tercera opción, unir ambas en lo común, lo homogéneo afín al pretérito, el presente y el

futuro; es decir, el estilo: la imagen ideal, la modalidad absoluta del individuo que se hace, piensa y quiere ser. De ahí que catalogue la historia de la nación española como "ascetismo histórico", porque se trata de un pueblo que "hace lo que hace *porque es* quien es y *para ser* quien es" (*Idea de…* 208).

El estilo para García Morente (2008) es la íntima y auténtica moralidad del ser y, por ende, de una nación. No se lo puede definir con conceptos intelectuales ni reducir a estos. Pensó que como toda nación era un estilo, la hispanidad, o sea España, también lo era. El estilo español, como todos, debía ser una categoría política y antropológica, porque respondía a lo natural (biológico, fisiológico) y lo ideal (estimativo o moral de la imagen o modelo que quiere ser) del ser humano. Sus rasgos se habían materializado simbólicamente en la figura del caballero cristiano, ya que, en el fondo, la psicología hispánica era "Caballerosidad y cristiandad en fusión perfecta e identificación radical, pero concretadas en una personalidad absolutamente individual y señera" (*Idea de…* 246). Así, García Morente (2008) consiguió un desarrollo más específico del modo de ser hispánico basado en la figura del Cid campeador, señalado por Vizcarra, y que a su vez provienen de Darío.

Específicamente, el caballero cristiano destaca según García Morente (2008) por: 1) ser paladín y someter de manera directa la realidad, objetos y personas al imperativo de valores supremos; 2) entregarse a la grandeza antes que a la mezquindad; 3) preferir el arrojo y la valentía a la timidez y el apocamiento, teme solo a Dios; 4) rebelarse ante desprecios, humillaciones y servilismo debido a su altivez; 5) regirse por el impulso y la corazonada ("pálpito") y no por realidades calculadas; 6) evidenciar un estoicismo-cristianismo al aceptar períodos de heroísmo y hazañas y de abstencionismo e inmovilidad (se escuchan aquí los ecos de Maeztu), estas últimas no implican ni ser vulgar ni mediocre; 7) exaltar su individualidad personal, imponiéndose como español frente a los demás (españoles o no) y estimando las relaciones reales, no las formales; 8) obedecer solo a quien considera con autoridad real porque "puede", no electo por votación; 9) carecer de resentimientos y no parecer cuanto no es (snob o vil, por ejemplo); 10) no admirarse por la superioridad de nada o nadie; 11) defender el culto a la honra y el honor como reconocimiento de su dignidad personal; 12) considerar la vida terrestre solo un tránsito hacia una realidad superior y eterna que la muerte abre; 13) valorar las relaciones humanas privadas y auténticas, no las públicas; 14) profesar una religiosidad católica.

Como se ve, García Morente enfatizó en la hispanidad formal o concreta al mostrar los anteriores atributos el caballero cristiano. Dicho estilo era propiamente el de los habitantes de España. Llegó a extenderlo también sobre las naciones de América, a las cuales consideró partidarias del mundo común de la hispanidad, pero en el plano abstracto o esencial, ya que:

> Hispanidad en un sentido concreto quiere decir el conjunto de los pueblos o naciones que han brotado de la raíz española […] Hablan español; piensan en español; sienten a la española; son católicos, y no necesitan remontarse mucho en su historia para descubrir el punto en que su propia trayectoria temporal se desgaja del gran tronco hispánico […] No hay nada en el planeta que se parezca a esta colectividad de las naciones hispánicas, a este "mundo común" de las naciones hispánicas, a este mundo común de la hispanidad (*Ideas para*... 363 y 419).

Aceptó que cada nación hispanoamericana tiene su modo o concreción individual y peculiar, en cuyos rasgos siempre era observable una misma determinación y finalidad esenciales: la hispanidad. Sus estilos, pese a las separaciones políticas, siempre serían realizaciones de la hispanidad en el tiempo, aunque en espacios distintos (García Morente, 1996).

En síntesis, para García Morente la hispanidad formal o concreta era la esencia espiritual y el estilo íntimo y auténtico de España, simbolizados en la figura del caballero cristiano. De esta auténtica moralidad participarían, asimismo, las naciones hispanoamericanas, en el plano abstracto o esencial, pese a sus particularidades y espacios geográficos.

14.5. OTROS IDEÓLOGOS

Ramón de Basterra y José María Pemán continuaron los discursos de Maeztu, Vizcarra y Gomá. Su aporte fue nulo.

Para Basterra (1921, 1928), en el contexto posterior a la Primera Guerra Mundial, la misión de las empresas españolas en el mundo debía ser la misma que la imperial: abastecer de grandes hombres. Particularmente, España debía educar a Hispanoamérica y Filipinas, porque el discurso biológico de la historia así establecía los papeles de madre e hijas, respectivamente.

Pemán, en 1927, compartió el concepto de que la tradición española debía impulsar la actividad nacional, basándose en la expansión espiritual sobre América: crear una comunidad sobre la identidad religiosa, espiritual y cultural, transformando la concepción liberal en conservadora. La reserva espiritual se basaba en la misión apostólica de la raza española. En 1941, desde la posguerra, pronunció lo mismo: España era capaz de dar al mundo una palabra salvadora, un diálogo en que a España le corresponda tanto decir como escuchar.

Ambos repitieron el concepto de una anfictionía o comunidad hispánica, lograble solo extendiendo la misión religiosa en América. Basterra (1928) llamó Espérica a la comunidad conformada por España, Hispanoamérica y Filipinas.

15. CONCLUSIÓN DE UN CICLO: ANTES DE LA FUNDACIÓN DE FALANGE ESPAÑOLA

Desde principios del siglo XX, aún con resonancias políticas del XIX, hasta las vísperas de fundarse el partido Falange Española, se definió el segundo ciclo de la idea de hispanidad. En este período, se logró "aventar prejuicios, disipar la ignorancia y enmendar errores de muchos años, en España se había logrado consolidar una idea de Hispanoamérica con grandes posibilidades de desarrollo" (Zuleta 145). Las emigraciones españolas hacia América y viceversa se trataron de entender y establecer como medio de fortalecimiento del núcleo étnico hispánico, sin desnaturalizar lo autóctono americano (Torre, 1927; Zuleta, 2000). Se fortalecieron bilateralmente los estudios políticos, diplomáticos, filológicos, lingüísticos, históricos, filosóficos, pedagógicos y artísticos (Zuleta, 2000); aquellos intercambios intelectuales deseados por Valera, Gavinet, Altamira y Unamuno. Paulatinamente en este ciclo, la asimilación prudente de la tradición fue la garantía de la solidez y el éxito de las relaciones espirituales, culturales y políticas; por eso, la idea de hispanidad se convirtió en una:

> realidad histórica y cultural de estructura dinámica, constituida por elementos esenciales, como la raza, la historia, la lengua y la religión, que con el tiempo sólo podrían enriquecerse, sin que sus variaciones afectaran la sustancia de esa fraternidad de pueblos de la misma estirpe. Se partió de la continuidad histórica y cultural de España en América y del establecimiento de una familia étnica que había llegado a culminar en una personalidad hispanoamericana, cuyo mestizaje no afectaba la unidad de los rasgos esenciales (Zuleta 145).

Durante este segundo ciclo de la hispanidad —o segundo hispanoamericanismo, como dice Rojas Mix— el hispanismo se manifestó como "una tradición paradójica (paradójica por ser una tradición nueva), surgida del desencanto que siente España al ver desmoronarse los últimos vestigios del Imperio Español durante la Guerra de Cuba" (Rojas Mix 170). En España, la hispanidad tuvo por función la reconciliación del cuerpo social; mientras que en América fue, ante todo, una visión de clase: la defensa de quienes se sentían españoles desde varias generaciones, la defensa de la raza y catolicismo tradicionalista y conservador. El hispanismo —término más adecuado para denominar la idea de hispanidad en este ciclo— revivió la *hispanización* de la Colonia: el adoctrinamiento y la culturalización hispánicas con base en la labor cultural, religiosa y política. Este hispanismo, por tanto, siguiendo a Rojas Mix, supuso una visión de América en que se articularon:

1) Las categorías de civilización y barbarie: El hispanismo se presentó como la civilización frente a la barbarie (indígenas, musulmanes, judíos, extranjeros, protestantes, rechazadores de la hispanidad…).
2) El mito de la hispanidad: El hispanismo activó el mito de la cruzada, la cruzada del Occidente cristiano contra el Oriente bárbaro.
3) La filiación: El hispanismo estableció entre España y América una relación de madre-hijo, pues se buscó unir a España con América a través de la noción de "Madre Patria". Por eso, la misión tutelar ecuménica de España volvió a las concepciones coloniales de Estado, fundadas en el orden natural de la familia, orden manifiesto a través de la lengua y la fe católica. La filiación asimismo implicó una solidaridad política frente a los Estados Unidos, el marxismo, el comunismo, el protestantismo y el liberalismo.
4) La idea de pueblo joven: De las ideas o imágenes *neomúndicas* nació la idea del pueblo joven y el sentimiento de filiación lo nutría. Después de la Primera Guerra Mundial, como contrapartida al pesimismo de Europa y la decadencia del Viejo Mundo, surgió la idea de América como un pueblo joven, lleno de vitalidad y fuerza creadora, todavía inmaduro, pero cuyo destino era permitir la renovación del mundo. Por su juventud, América le debía a la Madre Patria un natural sentimiento de pertenencia política. La Madre Patria podía educar a América, porque, siguiendo las teorías de Krause, "el progreso de la humanidad conduce a la unidad de todos los pueblos, pero los más jóvenes tienen que educarse para llegar a la edad adulta" (Rojas Mix 215). Así pues, la tutela de España les permitiría a las naciones americanas tener un control prudente, educación y les ayudaría a ser "adultos", debido a que su ignorancia y violencia, sus novatadas o niñerías, les impedían vivir en orden y democracia. De esta manera, "la idea de pueblo joven implícita en la identidad hispanoamericana cumpl[ió] dos funciones: pone a América bajo tutela y le promet[ía] un futuro" (Rojas Mix 220).

Para una mayor visualización de los conceptos sustentadores de la idea nacionalista de hispanidad según los ideólogos de este ciclo, analizados anteriormente, considérese el siguiente cuadro.

Cuadro 4. Conceptos inclusos en la idea nacionalista de hispanidad de acuerdo con Ramiro de Maeztu, Zacarías de Vizcarra, Isidro de Gomá, Manuel García Morente, Ramón de Basterra y José María Pemán

Aspecto de la hispanidad	*Maeztu*	*Vizcarra*	*Gomá*	*García Morente*	*Basterra*	*Pemán*
Idealismo espiritual	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Modo de ser hispánico	Éticamente cristiano	Simbolizado por el Cid	Lo latino, lo católico, la hidalguía	Simbolizado por el caballero cristiano	Éticamente cristiano	Éticamente cristiano
Valor de universalidad	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Unidad sobre la base de la herencia lingüística, religiosa y cultural del Imperio español	Unidad religiosa	✓	✓	✓	✓	✓
Raza	X	X	✓	Raza hispano-latina	✓	✓
Inclusión de lo prerromano (celta, ibero, griego, fenicio, cartaginés…)	X	X	X	X	X	X
Inclusión de lo visigótico	✓	X	X	✓	X	X
Inclusión de lo romano	✓	✓	✓	✓	X	X
Inclusión de lo musulmán y judío	X	X	X	X	X	X
Inclusión de lo lusitano	✓	X	✓	X	X	X
Inclusión de lo precolombino y mestizo americano	✓	✓	Lo mestizo y criollo	X	Lo mestizo y criollo	Lo mestizo y criollo
Inclusión de lo filipino	✓	X	X	X	✓	X
Visión política	✓	✓	✓	✓	✓	✓
España como amparo y orientación espiritual, civilzadora y ética para las naciones americanas	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Fraternidad	✓	✓	✓	X	✓	✓
Anfictionía española	X	X	X	X	✓	✓
Intercambios literarios, intelectuales, artísticos y culturales	X	X	X	X	X	X
Oposición a valores liberales	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Oposición a los ideales materialistas y religiosos del anglosajonismo	✓	✓	✓	✓	✓	✓

Oposición al comunismo soviético	✓	X	X	✓	✓	✓

Notoriamente, la visión política desplazó los intereses intelectuales sobre los cuales se basó la hispanidad para sus primeros promotores del siglo XIX y aun en la Generación del 14. En América, se observó el destino para continuar la misión católica del humanismo ecuménico español de los siglos XV y XVI y los intereses patrióticos.

El idealismo espiritual católico rigió, permitiendo la sobrevaloración de la raza sobre todo, la lengua y la cultura heredadas de las obras imperiales, hacia las cuales los nacionalistas miraron y de las que rescataron características psicológicas, étnicas y culturales para definir modalidades del ser hispánico, materializadas simbólicamente en la figura del Cid: el caballero cristiano.

Por criterios religiosos y raciales, se desdeñó lo musulmán y judío; se valoró más la herencia del mestizaje y criollismo americanos. La consideración que tuvo el elemento luso por parte de los promotores del siglo XIX disminuyó.

De nuevo se reaccionó contra las ideas liberales, el materialista capital, el anglosajonismo, el protestantismo; se sumó la lucha contra el comunismo soviético, con el fin de demostrar el fracaso de este en la Unión Soviética y en todas las naciones donde había imperado como causa principal (Marías, 1992), hecho que se explicó desde el mundo religioso del catolicismo y los intereses nacionalistas de la hispanidad (García Morente, 2008).

16. LA IDEA NACIONALCATÓLICA O ULTRANACIONALISTA DE HISPANIDAD: DESDE FALANGE ESPAÑOLA HASTA EL FRANQUISMO

16.1. FALANGE ESPAÑOLA E HISPANIDAD

Como indica García-Moreno (1994), el partido Falange Española manifestó su voluntad imperialista desde sus puntos programáticos. Lo corroboran las palabras de José Antonio Primo de Rivera: “Tenemos voluntad de Imperio. Afirmamos que la plenitud histórica de España es el Imperio. Reclamamos para España un puesto preeminente en Europa. No soportamos ni el aislamiento internacional ni la mediatización extranjera” (*Revolución Nacional* 4).

Desde el ciclo anterior, el discurso de filiación había convertido a España en la Madre Patria, vinculada histórica y espiritualmente con las naciones hispanoamericanas. Empero, en

este nuevo ciclo, la filiación llevó a entender esta relación con un carácter radicalmente expansionista y militar (García-Moreno, 1994). Retóricamente, surgieron "las bases para que este imperialismo pudiera ser interpretado como anexión mediante la violencia de territorios a los que aspiraba 'espiritualmente'" (García-Moreno 23). Pemartín y Dávila (1938) justificaban la violencia, siempre y cuando fuera por un ideal justo, como el imperialismo.

La idea imperialista de Falange se vio nutrida por el discurso del Imperio español de los Reyes Católicos; la proyección cultural y espiritual de España en América, de Gavinet, Altamira, Unamuno y Ortega y Gasset; el concepto de anfictionía en Gómez de Baquero, Ors, Basterra y Pemán; la exaltación imperialista sustentada en la castellanidad y la defensa del Estado imperial por su participación en el destino universal y eterno, según Menéndez Pidal; y, sobre todo, el discurso nacionalista de Maeztu y Gomá (González y Limón, 1988; García-Moreno, 1994).

Una de las principales bases de esta idea fue el concepto de "unidad de destino en lo universal", es decir, de España con Hispanoamérica. Tal concepto se forjó con base en las ideas de Ortega y Gasset y la "misión histórica" de Maeztu. Para alcanzar dicho destino universal era imprescindible la unidad nacional[84]. De modo que la idea imperial justificó la política exterior intervencionista en América y ayudó a la unidad nacional (García-Moreno, 1994).

No obstante, a los ideólogos fascistas les parecía que otros intereses imperialistas amenazaban en América el cumplimiento de su "destino universal". Por eso, se reforzaron las relaciones culturales para aumentar el prestigio de España en aquel continente[85] (García-Moreno, 1994).

Para lograr sus objetivos intervencionistas en el exterior, Falange creó la Falange Exterior (García-Moreno, 1994). Estableció una serie de centros filiales para canalizar la política del partido en los distintos países y facilitar, así, la propaganda. Buscó, en primer lugar, relacionarse con grupos de una ideología similar: los nazis, los fascistas italianos o grupos nacionalistas americanos. En segundo lugar, persiguió posibilitar los medios para la

[84] Explicó Primo de Rivera al respecto el 30 de noviembre de 1934: "Por eso soy de los que creen que la justificación de España está en una cosa distinta, que España no se justifica por tener una lengua, ni por ser una raza, ni por ser un acervo de costumbres, sino que España se justifica por una vocación imperial para unir lenguas, para unir razas, para unir pueblos y para unir costumbres en un destino universal; que España es mucho más que una raza y es mucho más que una lengua, porque es algo que se expresa de un modo del que estoy cada vez más satisfecho, porque es una unidad de destino en lo universal" (*Revolución Nacional* 28).

[85] Primo de Rivera expresa esta preocupación: "Todo esfuerzo por mantener tensos los hilos de comunicación con América deberían parecernos escasos, sobre todo cuando la influencia española vive allá con la competencia de tantos influjos organizados e inteligentes […] América es, para España, no sólo la anchura del mundo mejor abierta a su influencia cultural, sino, como dicen los puntos iniciales de la Falange, uno de los mejores títulos que puede alegar España para reclamar un puesto preeminente en Europa y en el mundo" (13).

implantación del "Imperio espiritual" en aquellos países relacionados culturalmente con España: los hispanoamericanos y Filipinas.

El primer acercamiento a la política de propaganda se manifestó mediante los enviados especiales; por ejemplo: Luciano López Ferrer, quien en 1937 viajó por Cuba, República Dominicana, Venezuela y Colombia, con el fin de atraer el apoyo económico de los españoles y nativos de dichas naciones. Asimismo, Falange utilizó emisoras de radio y revistas como medios de propaganda (García-Moreno, 1994).

"El emigrante cobró una enorme importancia en este proceso dado su poder social y económico en Hispanoamérica", recalca García-Moreno (24). "Para atraerse su beneplácito se usaron tácticas de carácter sentimental criticando a los gobiernos anteriores que 'expatriaban y subestimaban' el exceso de mano de obra. Se les hacía partícipes de un destino y se exaltaba los sentimientos étnicos y de unión a la Patria. Dejan de ser 'emigrantes' para llamarse 'Españoles en el Extranjero'" (24). Debido a su preocupación por estos "Españoles en el Extranjero", Falange Exterior creó, por consiguiente, una serie de servicios de ayuda: la Hermandad Exterior, la Oficina de Trabajo, el Servicio de Sanidad, el Servicio de Justicia y Derecho de la Organización Nacional, la Delegación Exterior de Cultura y Recreo, la Sección Femenina y la Hermandad Exterior (Urrutia, 1938; García-Moreno, 1994).

Por tanto, el objetivo inmediato de Falange Exterior fue atraer al partido a aquellos españoles residentes en el extranjero, de forma que estableció relaciones con otros núcleos afiliados a Falange en ciudades como: Oslo, Estocolmo, Dublín, Londres, Berlín, Berna y Roma en Europa; Tokio, Shangai, Manila y Constantinopla en Asia; Tánger en África; Buenos Aires, Santiago de Chile, Montevideo, Asunción, Río de Janeiro, La Paz, Lima, Guayaquil, Bogotá, Caracas, Colón, San Salvador, San José (Costa Rica), México, San Juan (Puerto Rico), Ciudad Trujillo (República Dominicana), La Habana, San Francisco, Nueva York y Montreal en América (García-Moreno, 1994).

La mayor extensión de Falange Exterior se dio en aquellos países de lengua española, como se observa en la lista anterior. Sus centros más destacados fueron Argentina, Cuba, Filipinas, Chile, Uruguay, Paraguay, Bolivia, Perú, Ecuador, Colombia, Venezuela, Guatemala, El Salvador, Costa Rica, Panamá, República Dominicana y Puerto Rico. Tales centros fungieron como centros de espionaje proalemán, durante los primeros meses de la Segunda Guerra Mundial; no obstante, con la entrada de Estados Unidos en la guerra, sus actividades se limitaron y, con la pérdida de la ilusión imperial, desaparecieron (García-Moreno, 1994).

En dichos países, las organizaciones de Falange Española Tradicionalista (FET) y las Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista (JONS) editaron periódicos y publicaciones como:

Arriba, *Arriba España*, *Amanecer*, *Avance*, *Guión*, *Nueva España*, *Unidad*, *Jerarquía*, *Yugo* y *Cara al Sol*; todas con un contenido netamente imperialista (García-Moreno, 1994).

América, por tanto, se convirtió en el principal foco y objetivo de Falange para su política imperialista fascista, ya que los conceptos de raza, lengua, pasado imperial y religión tan defendidos en la idea nacionalista de hispanidad, así como el mito del *neomundismo* y la idea de pueblo joven, lo permitían. América apareció, en la conciencia falangista, como el ámbito natural de proyección histórica y cultural de España (García-Moreno, 1994). Así lo demuestran las palabras de Primo de Rivera: "Respecto de los países de Hispanoamérica, tendemos a la unificación de cultura, de intereses económicos y de Poder. España alega su condición de eje espiritual del mundo hispánico como título de preeminencia en las empresas universales" (*Revolución Nacional* 4).

Aun así, con todo y los proyectos ejecutados y los servicios creados, la idea fascista de hispanidad se quedó en el nivel retórico (García-Moreno, 1994). Lo tradicional y lo cultural-espiritual impidieron una agresión explícita, aunque siguieron manifestándose pretensiones de rearme bélico y reivindicaciones. Durante la década de los 40, momento cumbre del Eje, la retórica imperialista de expansión territorial experimentó un impulso, pero siempre desde el punto de vista de una reivindicación cultural y espiritual. Por tanto, la idea fascista de hispanidad:

> nunca supuso el planteamiento de un proyecto políticocultural global e ideológicamente bien trabado. La carencia de estrategia, de objetivos claramente definidos y de medios para llevarlos a cabo contrastaban con los testimonios de exaltación verbal a que eran tan proclives los medios de comunicación falangistas. El propio talante espiritual y sentimental que impregnaba estas manifestaciones contribuía a acentuar esta indefinición, y, a la larga, no quedó de ello sino un tópico más de la retórica pseudofascista con que se cubría un discurso cultural-ideológico predominantemente nacional-católico (García-Moreno 32).

16.2. IDEÓLOGOS FALANGISTAS Y LA IDEA IMPERIAL DE HISPANIDAD

La idea imperialista de Falange provino de teórico fascista, quienes utilizaron el término "hispanidad" como sinónimo de "Imperio" (García-Moreno, 1994). A continuación, se presentan algunos de los ideólogos falangistas y sus conceptos en torno a la hispanidad vinculada específicamente con Hispanoamérica.

16.2.1. ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO

Giménez Caballero (1933) defendió una latinidad militante, según una teoría personal sobre el fascismo. Para ello, se valió de elementos tradicionales, como el catolicismo, y

contemporáneos, como el futurismo, el fascismo italiano, el decadentismo spengleriano, entre otros. No obstante, su ideal fue más de carácter estético y literario que político (García-Moreno, 1994; Selva, 2000).

Partiendo de las ideas de Ors, fundó junto a Torre fundan (1927) la revista *La Gaceta Literaria* (1927- 1932), desde la cual postuló que se debía considerar la intelectualidad americana como prolongación de la española; por eso, llegó a proponer a Madrid como el meridiano intelectual de Hispanoamérica.

16.2.2. RAMIRO LEDESMA RAMOS

Ledesma Ramos (1931) difundió el ideal imperial, la afirmación de los valores hispanos y la difusión imperial cultural, influido por la teoría de la decadencia de España de Ortega y Gasset. En su opinión, la hispanidad, el Imperio, correspondía al catalizador de las diferentes nacionalidades; por eso, la hispanidad poseía un carácter expansivo e intervencionista en el nivel universal. En consecuencia, proclamó: "Ahí está la América hispana. Pueblos firmes, vitalísimos, que son para España la manifestación perpetua de su capacidad imperial. Nuestro papel en América no es, ni equivale, al de un pueblo amigo, sino que estaremos siempre obligados a más. Nosotros somos ellos, y ellos serán siempre nosotros" (1).

Atacó el imperialismo norteamericano, pues este obstaculizaba el desarrollo de la hispanidad.

Su concepto imperialista, su idea de hispanidad, por tanto, evidenció un carácter más revolucionario y político que espiritual, en comparación con el pensamiento de Maeztu. De ahí que la religión católica no sea un elemento de su concepción como sí lo fue para Maeztu; para él, el catolicismo era catalizador de las energías agresivas y renovadoras hispanas (García-Moreno, 1994; Gallego, 2005).

16.2.3. ONÉSIMO REDONDO

Redondo (1951) basó su nacionalismo revolucionario en las ideas de Menéndez Pelayo y sus conceptos de nación, patria y unidad. Manifestó ideas tradicionales y nacional-católicas similares a las de Maeztu, pero con un tono más agresivo. Su ideal imperialista se basó en la proyección exterior de los valores hispanos.

Un elemento innovador en su ideal fue la introducción del componente económico. De ahí que el Imperio, en su opinión, debiera ser el vehículo de las ideas nacionales, el generador

de influencias y el soporte seguro para afianzar y extender el poder económico a Hispanoamérica y otros países vinculados culturalmente con España (García-Moreno, 1994).

16.2.4. RAFAEL SÁNCHEZ MAZAS

Sánchez Mazas (1935a) consideró que el territorio, la raza y la lengua eran elementos definitorios de la nación, pero no los más importantes ni los determinantes. Para él, nación y unidad eran conceptos inseparables, por lo que la unidad nacional no se correspondía simplemente con la unidad territorial y física, sino que también abarcaba la unidad social y política. De ahí que rechazara los movimientos separatistas (catalanes o vascos) y promoviera una unidad nacional basada en la cultura: el ideal y el futuro del Imperio (Morente, 2013).

El Imperio era sobre todo una construcción espiritual (Sánchez Mazas, 1935a). Por ello, España, en cuanto nación y unidad orgánica superior, tenía una "unidad de destino", la cual debía agavillar a todos los españoles alrededor de un único proyecto universal. El Imperio español debía ser, ante todo, una misión nacional y una unidad de destino (Sánchez Mazas, 1935b, 1935c). Si esta unidad no consideraba separatismos en el nivel nacional, mucho menos en el nivel internacional, menos con Hispanoamérica, con la que España guardaba un patrimonio cultural y sobre la cual, por tanto, España tenía la potestad de ejercer dominio con miras a conseguir la unidad de su destino.

El imperio, según él, no se reducía al Estado simplemente. Por eso, era extensivo desde el nivel familiar hasta el universal (América y otros países), ya que el imperio exigía un sistema de mando, un dominio necesario para conseguir la unidad (García-Moreno, 1994).

16.3. FRANQUISMO E HISPANIDAD

El hispanismo fue la expresión de la idea católica de hispanidad y el integrismo, la expresión de la idea nacionalcatólica o ultranacionalista. La idea de hispanidad, durante el segundo ciclo y la fase falangista del tercero, justificó el dominio de una clase, preservó la organización social y jerárquica, y legitimó el ejercicio de la violencia dictatorial. La espiritualidad del hispanismo precisó su ideario de extrema derecha en España y América. Maeztu, contrario a la idea de democracia, había propuesto una monarquía para España y dictaduras para América. El derecho divino justificaría y garantizaría tal tiranía (Rojas Mix, 1997).

Por lo anterior, la ideología religiosa y cultural de Maeztu sirvió de base para el discurso autárquico del franquismo, el cual sumó el componente político y militar, a manera de los

fascismos europeos (Juan-Navarro, 2006). Franco entendió su régimen como una alternativa ante el marxismo y el capitalismo, la cual también se proyectó sobre América:

> El auge del autoritarismo y su proyección en el concepto de Hispanidad no fue un fenómeno exclusivamente español. En varios países hispanoamericanos tuvo lugar el resurgimiento del catolicismo militante junto a una preferencia por las ideas corporativas y autoritarias semejantes a las de la derecha española. Asimismo, la Hispanidad como ideología reaccionaria fue propugnada tras la crisis de 1929 por la derecha católica y tradicionalista iberoamericana. Al igual que los conservadores españoles, los hispanoamericanos estaban principalmente interesados en la lucha contra el comunismo y el expansionismo norteamericano y algunos de ellos vieron en la Hispanidad una alternativa viable para sus proyectos nacionales (Juan-Navarro 394).

Como se advierte en la cita anterior, la hispanidad pasó a ser símbolo legítimo del franquismo y se la vinculó con principios imperiales: jerarquía, autoridad, centralismo, cruzada católica e intolerancia frente a la secesión política, social o de pensamiento, neocolonialismo. Los conceptos de unidad, orden, patria, religión y familia se convirtieron en valores absolutos del franquismo (Gervilla, 1990; Pérez, 2000; Juan-Navarro, 2006; Martín 2014).

Como en la fase falangista, la idea de hispanidad se difundió durante la fase franquista de la mano de lo cultural.

En 1940, por Ley de la Jefatura del Estado del 2 de noviembre, se creó el Consejo de la Hispanidad, el cual vino a institucionalizar el ideal hispánico de Franco (Barbeito, 1989). España, como eje espiritual del mundo hispánico, era el país correspondiente para dirigir este organismo, representar a Europa ante las naciones hispanoamericanas[86] y, por consiguiente, brindarles un aire nuevo a sus políticas. Se reiteró que esta era una tarea con exclusivamente espiritual, ya que España no pretendía con ella conquistar tierras ni riquezas, sino únicamente estar presente en América y devolver a la hispanidad un sentido y consciencia de comunidad. Sin embargo, esta afirmación contradecía lo expuesto en uno de los artículos, donde se asignaban al Consejo todas las actividades que tendieran a la unificación de la cultura, los intereses económicos y el poder relacionados con el mundo hispano (Barbeito, 1989).

El Consejo de la Hispanidad dio origen luego al Instituto de Cultura Hispánica. Este, desde 1945, tiene (actualmente se encuentra integrado a la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo) como misión:

[86] Con frecuencia los dirigentes del Consejo de la Hispanidad insistían: "España es una nación más del continente americano, y por la presencia geográfica de esta España europea, las naciones de América no tendrán por qué renunciar a Europa" (alocución dirigida por radio a los pueblos de la América española por el Canciller del Consejo de la Hispanidad, Manuel Halcón, con motivo del IV centenario de la muerte de Pizarro, 26 de junio de 1940, cit. en Barbeito 117-18).

> enseñar a los españoles las cosas de América, los libros americanos y los hombres que los escribieron, es una labor decisiva, y aunque hubiera reparos que ponerle, si los hubiere, sería injusto detenerse en ellos y no reconocer su ímpetu por establecer el único lazo de la nueva y definitiva relación entre ellos y nosotros, que es el lento y profundo conocimiento mutuo a través de la obra de los dos (Lago, *América…* 103).

Las funciones del Instituto de Cultura Hispánica, "en una fase de reorientación de la política exterior española, en serias dificultades, y necesitada de una conexión con el mundo hispano" (Martín, *El franquismo…* 264), se sumaron a una serie de acontecimientos y proyectos reafirmantes de la idea y políticas de hispanidad del régimen; por ejemplo: las celebraciones nacionales del Día de la Raza (posteriormente se denominó Día de la Hispanidad en 1958); la depuración educativa, caracterizada por incorporación de promociones ideologizadas de maestros, doctrinarios textos escolares, adopción de nuevos diseños curriculares desde la primaria hasta la universidad; proyecciones cinematográficas, verbigracia: *Raza* (1942), *Los últimos de Filipinas* (1945), *La Nao Capitana* (1947) y *Alba de América* (1951); un amplia censura que repercutió en el ámbito literario, publicaciones y pensamiento, investigaciones científicas, artes e historia. Todos estos funcionaron como exitosos medios propagandísticos de la idea de hispanidad para consumo interno (Juan-Navarro, 2006; Martín, 2014). Asimismo, tal propaganda funcionó para Franco como una coartada cultural y un método diplomático para fortalecer su política exterior (Payne, 2000; Juan-Navarro, 2006; Martín, 2014). De cierto modo: "El interés del régimen franquista en el concepto de la Hispanidad radicaba en el potencial legitimador de su ilegitimidad política" (Juan-Navarro 396).

16.4. IDEÓLOGOS FRANQUISTAS Y LA IDEA ULTRANACIONALISTA DE HISPANIDAD

Un acercamiento a los conceptos de Antonio Vallejo, Francisco Mayán y Rafael Gil evidencia la perspectiva general de la hispanidad durante el ultranacionalismo o nacionalcatolicismo franquista[87].

[87] Martín aclara que el término *nacionalcatolicismo*: "Viene a ser una evocación, no especialmente precisa, acerca de una cierta forma político-religiosa aplicada durante una larga posguerra, en buena parte determinada por una fuerte presencia de la Iglesia en un país con un estado confesional. Pero ni es un concepto unánimemente aceptado ni la interpretación ofrecida en estas páginas busca ser la única válida. Tan sólo se pretende explicar una época —desde el inicio de la paz hasta finales de los años cincuenta— en la que se da notable influencia de la Iglesia católica dentro de un régimen con el que las relaciones siempre fueron sumamente escuchadas. Y ello aunque se iniciasen algunos signos de separación y deterioro ya en los mismos inicios de los años sesenta, y en las postrimerías del régimen surgieran situaciones seriamente conflictivas" (*El franquismo…* 28).

16.4.1. ANTONIO VALLEJO

Desde el discurso biológico, Vallejo (1937) propuso el saneamiento y la regeneración eugenésica de la raza hispánica. A diferencia de Maeztu quien afirmó: "No hay nación más reacia que la nuestra a admitir la superioridad de unos pueblos sobre los otros o de unas clases sociales sobre otras" (*Defensa…* 17), Vallejo sí reconoció castas superiores e inferiores en la raza española y estableció una división o seccionamiento del género humano. Por eso, abogó por una "supercasta hispana, éticamente mejorada, robusta moralmente, vigorosa en su espíritu […] con objeto de que todas las clases sociales se reproduzcan proporcionalmente, a fin de que se mantenga el equilibrio en la transmisión de los valores raciales" (116-17). En otras palabras, defendió la procreación de los inferiores y la fecundidad de los selectos superiores, para mejorar las condiciones vitales de la hispanidad, sobre el deseo de todas las clases sociales por ascender a las jerarquías selectas, "aristocráticas de cuerpo y espíritu" (118), y la regeneración de la institución familiar con moral, cultura y religión cristianas.

El planteamiento de la "supercasta" podría haber llegado a Vallejo, a través de su lectura e interpretación de Maeztu, de la idea y sentimiento de superioridad de la civilización europea, los cuales "están grabados fuertemente en la fisonomía de los pueblos europeos, inoculados en sus leyes, en sus costumbres, en sus instituciones, en su lenguaje" (Balmes 11). Vallejo los habría adaptado propiamente a la circunstancia hispana como también lo hizo Maeztu, pero este en el ámbito del humanismo y lo espiritual de la hispanidad.

Así pues, Vallejo entendió el término "raza" no en sentido darwinista-materialista, sino como la fuerza corporal y espiritual que integraba a un pueblo o nación. En el caso hispano, consideró que no existían un genotipo ni biotipo ibéricos puros:

> En la raza ibérica no existe unidad en el biotipo, y así el vasco nos ofrece una figura corporal, un temperamento y un carácter que le hacen muy distinto del andaluz, del catalán, del gallego y del castellano. Pero la raza ha rebasado los límites territoriales y ha poblado o repoblado muchas naciones americanas, infundiéndoles no solamente caracteres biológicos, sino ideas, hábitos, idioma, religión y cultura, de manera que el argentino, el peruano, el chileno, el mejicano, ofrecen tales semejanzas con el castellano, por ejemplo, que podemos hablar de unidad racial (108).

Por lo anterior, habló, más que de raza, de "un pueblo sometido a muchas influencias civilizadoras y cruces de genotipos" (108). Por ello, desde su perspectiva racista, le interesaron "más los valores espirituales de la raza, que nos permitieron civilizar tierras inmensas e influir intelectualmente sobre el mundo. De aquí que nuestro concepto de la raza se confunda casi con el de la 'hispanidad'" (108).

En su opinión, la civilización ibérica se depuró en la fusión hispana-romana-visigótica, se pulió con las influencias arábigas, sobresalió en el Siglo de Oro y se mantuvo en decadencia hasta el siglo XVIII. La política racial fue amenazada por el krausismo en el siglo XIX y luego por el marxismo en el XX. Por este último motivo, consideró urgente:

> emprender denodada lucha higiénica contra los gérmenes morbosos que carcomen la raza hispana para conducirla a la más abyecta de las degeneraciones. No se trata de volver a los valores humanos del siglo XV o XVI pura y simplemente. Trátase de reincorporarlos al pensamiento, hábitos y conducta del pueblo, a los fines de sanear moralmente el medio ambiente, de manera que se refuerce psicológicamente el fenotipo para que no degenere el genotipo. La política racial comprende en sus medios todo lo que enseña la biología y la higiene, pero atiende como supremo fin a la civilización dimanada de la formación filosófica, traducida siempre en sana moral del pueblo (109-10).

Para Vallejo, era imperativo segregar de la sociedad a los réprobos biológicos o con genes dañados (psicópatas antisociales y amorales, corruptos, criminales, locos); vigorizar y atender exclusivamente al individuo, la familia y la sociedad, con garantías de orden y justicia. Se escuchan aquí, quizás, ecos del discurso eugenésico de Marañón (1972b, 1973a).

La personalidad y el espíritu raciales mantenían el patriotismo. Este les había permitido a las naciones levantarse después de la Primera Guerra Mundial (resuenan en su planteamiento Ortega y Gasset, Basterra y Maeztu). Por eso, Vallejo exhortó a la comprensión de que: "Los españoles no tenemos ni hemos tenido enlaces bastardos; nos hemos cruzado despreocupadamente con las más diversas razas, sin perder nuestra individualidad, antes afirmándola, mientras hemos conservado la esencia de la hispanidad que alimentaba nuestra personalidad psicológica" (116).

Extendiéndose a América, Vallejo entendió por hispanidad lo mismo que Vizcarra: aquello que caracterizaba a la totalidad de los pueblos hispanos ligados, primero, por hermandad, "aunque distinguía los hermanos mayores de los menores"[88] (112); y, segundo, por la civilización común a la Madre Patria, sustentada en la historia, prudencia, religión católica y patriotismo, pese a las revoluciones filosóficas e independentistas, el abandono de la moral, los anhelos económicos y la extranjerización de los "patricios" americanos (compartió igualmente el concepto de Maeztu), la negación del pasado y el aldeanismo de los pueblos. Aseguró que: "El espíritu de la Hispanidad fortalecerá a los débiles, levantará los caídos, facilitará a todos los hombres los medios de progresar y mejorarse, que es confirmar con obras la fe católica y universalista" (113).

En síntesis, Vallejo consideró la hispanidad como sinónimo del espíritu de la raza hispana, expresable solo por el pensamiento y la lengua —ecos de Maeztu—; espíritu que dependía de la vigorización moral, religiosa y patriótica, a partir de la eugenesia de la

[88] Vallejo hace suyas las palabras literales de Maeztu (1934), en esta oportunidad y otras, sin citarlo.

institución familiar, mediante la religión católica y un programa higiénico contra los genes inferiores y dañinos para la sociedad, la vivencia del patriotismo y los enlaces de hermandad con los pueblos hispanoamericanos.

16.4.2. FRANCISCO MAYÁN

Observando el panorama cultural, artístico, político, modélico, imperial, histórico, teológico y jurista de España desde sus orígenes numantinos hasta el siglo XX, Mayán (1943) defendió la idea nacionalista de la hispanidad como restauración falangista y católica de la España socialista e irreligiosa.

Creyó que, si bien la hispanidad apareció en la época imperial, el espíritu español se venía gestando desde las luchas contra los árabes y judíos en el siglo XII hasta perfilarse a finales del siglo XV. Obsérvense en su pensamiento las reminiscencias del modo de ser hispánico de Vizcarra y García Morente. Compartió la idea de que la cultura hispánica despuntó idealismo durante la obra de convertir a los pueblos "salvajes" y que olvidaran "sus inhumanas costumbres y hacerles hombres libres" (212); es decir, transformarlos en "naciones cultas" (213), en cuya tarea las artes plásticas, arquitectónicas y literarias españolas tuvieron un papel didáctico. Por eso, constantemente, recordaba la época máxima del Imperio español (entre los siglos VI y XVII), para explicar la hispanidad como la labor providencial que había salvado a Europa del dominio musulmán y civilizado a Occidente, con nobles sentimientos y apegada a la ley redentora romana y católica extendida por todos los países de hispánicos. La hispanidad para Mayán, por tanto:

> designa a todos los pueblos que recibieron la luz de la civilización de España y Portugal. Es algo más que una raza, puesto que abarca en su concepto a hombres de distinto color y no están unidos por vínculos geográficos, pues los pueblos hispánicos habitan variadísimos territorios. La Hispanidad es superior a la raza y a la Geografía; la Hispanidad es alma, es comunidad de pueblos con idéntico espíritu, que persiste a través de la historia, a pesar de estar políticamente divididos (211).

De lo anterior se desprende que, siguiendo los principios de Maeztu, para Mayán los elementos ónticos no unían ni conformaban la hispanidad, tanto como la religión, las creencias y el recuerdo material del pasado épico.

Habló, no obstante, sobre el concepto de raza, enfocándolo siempre hacia la definición histórica del espiritualismo católico del ser hispánico. A diferencia de la "supercasta" de Vallejo, el concepto de raza de Mayán comprendía una realidad heterogénea. Anterior a las postrimerías del siglo XV, las intolerancias raciales y religiosas definieron una raza española. Posterior a las conquistas y colonizaciones españolas del siglo XVI no hubo distinciones de

razas, pues existía solo una, en que se asimiló a los demás pueblos civilizados (blancos, negros, amarillos…) y aun a los paganos (judíos y árabes conversos) hasta cierto punto. A estos últimos los aceptó tanto como a los cristianos dentro de "la unidad de destino del género humano" (212) que la empresa imperial posibilitó —escúchense los ecos de Maeztu y Sánchez Mazas—, ya que el humanismo ecuménico católico aceptaba a todos los creyentes de diversas razas. Aunque Mayán llegó a expresar proposiciones como: "La ola agarena era expulsada para siempre de nuestro suelo; donde brillaba la Media Luna se alzó solemne la Santa Cruz; todo un Nuevo Mundo en estado de barbarie conoció la ternura y santidad de nuestros misioneros" (222); "regando con sangre el vasto imperio de los aztecas salvamos a Méjico de la barbarie; escalando a fuerza de dolor y sacrificio las crestas andinas arrancamos el Perú de manos de los incas" (222); o bien "Por una España libre de la morisma islámica corrieron por nuestro suelo ríos de sangre durante ocho siglos" (225), su finalidad era demostrar históricamente el desarrollo del espíritu español, no manifestar discriminaciones raciales.

Por otra parte, la ontología espiritual y moral de la hispanidad debía permitir el combate de vicios presentes desde la década de los 20 hasta la dictadura de Franco. La profesión de valores católicos como la caridad, la honradez y el trabajo debía contrarrestar el absentismo, el placer epicúreo, la descristianización, la paganización, las diferencias sociales y laborales. Mayán insistió en que el racionalismo, "la falsa y quimérica libertad liberal" (226), el comunismo soviético y el materialismo capitalista habían producido el rechazo de la religión y este, a su vez, el quebrantamiento de la familia, el desgarramiento de los municipios y el separatismo. Implícitamente, se queja de estos males también en Hispanomérica.

En definitiva, la hispanidad para Mayán correspondió al catolicismo, simiente de catequismo, civilización, progreso, libertad y perfeccionamiento de la nacionalidad española. Debido a las raíces imperiales, la hispanidad, la España católica, grande y libre —como García Morente consideró también que "hispanidad" y "España" eran sinónimos—, estaba llamada a oponerse a la irreligiosidad, la anarquía, los vicios morales, políticos, materiales y el frente popular socialista, tanto en el nivel intranacional como hispanoamericano.

16.4.3. RAFAEL GIL

Gil (1947) aseveró que Dios era el supremo autor de la hispanidad. Por eso, concibió a esta como un proyecto de reeducación de España con base en la religión católica. Quizá siguiendo los conceptos de la hispanidad formal o concreta y la hispanidad abstracta o esencial de García Morente, distinguió entre la hispanidad nacional, refiriéndose solo a

España, y la hispanidad universal, es decir, Neohispania: la unión de España, Portugal, las naciones hispanoamericanas (consideró el nombre "América" como un apodo que debía superarse) y Filipinas. Esperó que España y Portugal algún día se unieran en dos regiones autónomas de una misma patria (la española, por supuesto); así como el crecimiento de Filipinas, que sería el enlace adecuado entre el mundo occidental y oriental para España. Notoriamente, sus argumentos denotaban el concepto de anfictionía, procedente de Gómez de Baquero, Ors, Basterra, Basterra, Pemán, Ledesma Ramos y Redondo.

Gil explicó teológico-cristianamente la hispanidad, el territorio hispánico, el perfil psicológico y multicultural de la raza hispánica, las virtudes del hombre, los defectos de la mujer española ante la feminidad, la prudencia y fortaleza de la mujer hispánica. En una dirección similar a la de Altamira y García Morente, describió el temperamento apasionado y explosivo, los defectos del psiquismo inferior (todo lo asociado con el medio físico), el individualismo, la soberbia de no doblegarse al servilismo ni a nada; la soberbia de la indolencia, el egoísmo y el mesianismo; la intolerancia ante conflictos, partidismos y fanatismos; la inconstancia generadora de imprevisión e improvisación, y lo sensitivo-afectivo de la españolidad. En otras palabras, pretendió explicar la realidad de España y sus sujetos. Como resultado, categorizó y caracterizó socialmente lo sí-español o hispánico de las tres Españas: 1) la sí-España o España-España, "la España eterna, misionera, ecuménica, heroica; […] la España católica, universal; la España rectora, la España maestra, la España luz, la España milagro" (33); 2) la no-España o falsa-España, el "conjunto de hispanos que, por causa de su ignorancia, sus intereses o sus egoísmos, se desvían inconscientemente del Destino de España en lo Universal" (32); 3) la anti-España o nada-España, aquellos hispanos o extranjeros que por odio contrariaban a España.

Racialmente, reconoció tres grupos dentro de la población hispánica: 1) prehistóricos; 2) hamito-semitas (iberos, vascos, fenicios, cartagineses, árabes y berberiscos; no mencionó a los judíos); 3) indo-europeos (celtas, griegos, romanos, suevos, alanos, vándalos, visigodos y bizantinos). Todas sus influencias, elementos étnicos, su dispersión o permanencia conformaron la raza hispánica de carácter universal. Empero, más que los rasgos biogenéticos, a Gil le importaron los valores eternos de que era portador el ser de la península hispánica. En relación con esta última denominación, siguió el criterio de Menéndez Pelayo de llamar "hispánica" y no "ibérica" a tal área.

En conclusión, Gil pensó la hispanidad como un proyecto de reeducación de España, explicando su realidad, sujetos y perfil psicobiológico, a partir de los valores universales de la religión católica y su humanismo.

16.4.4. HUGO VELASCO

Sin novedades o elementos ajenos a los expuestos hasta ahora, Velasco (1953) promovió en América el discurso ultranacionalista. Sus siguientes palabras ilustran su misión y la de la hispanidad en el continente:

> La hispanidad, como la iglesia católica, tiene sus opositores más vehementes casi en forma exclusiva en la izquierda materialista. Quedando comprendidos en esta denominación genérica: liberales, socialistas radicales, comunistas, etc. ¿Por qué? Porque el izquierdismo universal —con sus distintos nombres— es antonimia de gloria, de grandeza, de heroísmo, de apostolado. ¡Liberalismo, excluye grandeza! (14).

Sus palabras son solo un ejemplo de la proyección del modelo político franquista en América a través de la idea de hispanidad. Para él, esta última era la promisión de un imperialismo, gracias al cual Hispanoamérica habría de convertirse en una potencia.

17. DE CARA A LA POSGUERRA

Durante sus fases falangista y franquista, la idea nacionalcatólica o ultranacionalista de hispanidad justificó el dominio de una clase y legitimó el ejercicio de la violencia dictatorial. Por un lado, la Falange Española, con miras a la seguridad nacional y al vencimiento de las fuerzas del materialismo y la revolución social, unió la ideología imperialista de hispanidad con la de civilización cristiana y occidental. Este occidentalismo cristiano, como categoría político-filosófica, provenía de Spengler. Por otra parte, Franco mezcló la idea de hispanidad con la de cruzada e integrismo (Rojas Mix, 1997). Su concepto de cruzada provenía del discurso de Balmes. La hispanidad como orden espiritual, por tanto, le sirvió al franquismo para explicar su triunfo frente al materialismo socialista (Rojas Mix, 1997). Los componentes políticos, militares y religiosos llevaron a un nivel ulterior la idea de la hispanidad desde las primeras décadas del régimen.

Para un mejor panorama de los conceptos que revistieron esta idea nacionalcatólica o ultranacionalista, obsérvese el siguiente cuadro.

Cuadro 5. Conceptos inclusos en la idea nacionalcatólica o ultranacionalista de hispanidad de acuerdo con Ernesto Giménez Caballero, Ramiro Ledesma Ramos, Onésimo Redondo, Rafael Sánchez Mazas, Antonio Vallejo, Francisco Mayán, Rafael Gil y Hugo Velasco

Aspecto de la hispanidad	*Giménez Caballero*	*Ledesma Ramos*	*Redondo*	*Sánchez Mazas*	*Vallejo*	*Mayán*	*Gil*	*Velasco*
Idealismo espiritual	✓	X	✓	✓	✓	✓	✓	✓

Modo de ser español	Imperial	Imperial	Imperial	Imperial	Éticamente cristiano	Ser español (nato entre los siglos XII-XV)	Perfil psicobiológico	Imperial
Valor de universalidad	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Unidad sobre la base de la herencia lingüística, religiosa y cultural del Imperio español	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Raza	X	X	X	✓	Supercasta hispana	X	X	X
Inclusión de lo prerromano (celta, ibero, griego, fenicio, cartaginés…)	X	X	X	X	✓	✓	✓	X
Inclusión de lo romano	✓	X	X	X	✓	✓	✓	X
Inclusión de lo visigótico	X	X	X	X	✓	✓	✓	X
Inclusión de lo musulmán y judío	X	X	X	X	X	Conversos al cristianismo	✓	X
Inclusión de lo lusitano	X	X	X	X	X	✓	✓	X
Inclusión de lo precolombino y mestizo americano	✓	X	X	X	✓	Conversos al cristianismo	✓	X
Inclusión de lo filipino	X	X	X	X	X	✓	✓	X
Visión política, imperial, católica y patriótica	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
España como evangelizadora y civilizadora del mundo	✓	X	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Fraternidad	✓	X	X	X	✓	✓	✓	X
Anfictionía española	✓	✓	✓	✓	X	X	✓	✓
Intercambios literarios, intelectuales, artísticos y culturales	✓	✓	X	X	X	X	X	X
Oposición a valores liberales	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Oposición a los ideales materialistas del anglosajonismo	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Oposición al comunismo soviético	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Oposición a la	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓

irreligiosidad, el protestantes-mo y paganis-mo								

Para la mayoría de los falangistas y franquistas, la hispanidad alcanzó un nivel de idealismo espiritual, debido a la herencia del pensamiento de Balmes y Maeztu; por eso, este ideal adquirió un valor de dimensiones sociales mayor en comparación con los pensadores del segundo ciclo.

Utilizando la clasificación de García Morente (2008), se trató de una hispanidad formal o concreta, más que de una abstracta o esencial: una hispanidad totalitaria tanto en el interior de España como en su exterior; una idea extensible a Hispanoamérica gracias al pasado imperial que nutría su cultura; una idea cuya propuesta política, social, económica y estética quedó en el ámbito de la retórica durante la fase falangista, pero que adquirió mayor presencia y desarrollo durante el régimen de Franco. Durante esta segunda fase, la hispanidad fue una idea nacional, una españolidad reflexionada desde los principios cristianos e imperiales, definida psicobiológicamente y llevada a la práctica social, mediante proyectos de higiene, eugenesia, sanación o reeducación, cuya finalidad fue siempre la transformación de España con base en los valores católicos.

Si dichos proyectos de hispanidad se extendían a América, Portugal o Filipinas, bajo el concepto de anfictionía o "relaciones diplomáticas", eran ganancia para España. Por eso, la "fraternidad", o más bien el dominio, se pensó primeramente en el nivel intranacional; secundariamente, se estrechó con los sujetos de las otras naciones hispánicas o el mundo cristiano, debido al humanismo ecuménico de la Iglesia. Este es otro cambio en relación con los pensadores del segundo ciclo, para quienes la fraternidad internacional era un fin. Como lo falangistas, Gil retomó el concepto de anfictionía, valorando la fraternidad y la extensión geográfica con pretensiones de alcanzar la Neohispania; por eso, la fraternidad nunca fue entendida como relaciones igualitarias ni de hermandad con Hispanoamérica, Portugal o Filipinas, sino que aspiró a la dominación y reincorporación de estas naciones a la patria española.

Una tercera diferencia con respecto al segundo ciclo se observa en torno al concepto de raza. Ni para los falangistas ni los franquistas este concepto pesaría tanto, porque entendieron que no existía una genética hispánica pura, debido al estudio sobre los aportes de los diferentes grupos étnicos implicados en la realidad histórica de España desde el período prerromano. De ahí que Mayán y Gil consideraran más al ser humano universal, a pesar de que Vallejo hablara de una supercasta hispánica corporal y religiosa.

Como semejanzas, empero, se tienen, por un lado, la lucha ideológica y social contra el comunismo soviético; los falangistas y franquistas abandonaron su preocupación por el germanismo, aunque continuaron contra el anglosajonismo. Por otra parte, se mantuvo un desinterés significativo y perjudicial sobre el intercambio literario, intelectual, artístico y cultural con Hispanoamérica, tema que, en efecto, caracterizará a los hispanistas del cuarto ciclo.

El caso de Velasco, aunque ilustrativo, evidencia que Hispanoamérica tanto para Falange Española como para el franquismo es una idea imperial. La hispanidad se presentó como la civilización frente a la barbarie de la conquista. Por eso, el ejército y la hispanidad se unieron en los sistemas dictatoriales. En las ideas del segundo y tercer ciclo de la hispanidad, como en la Colonia, el ejército y las oligarquías fueron los depositarios de la cultura, garantes del progreso y factores de modernidad. De ahí que la idea nacionalcatólica o ultranacionalista fuera referencia de identidad para los sectores oligárquicos, los medios integristas y los regímenes militares en América. La necesidad de los oligarcas hispanoamericanos de reprimir las agitaciones sociales, causadas por la depresión económica de 1929, se amparó en la ideología clerical y antidemocrática de los regímenes falangista y franquista (Rojas Mix, 1997).

18. LA IDEA AMERICANISTA DE HISPANIDAD DESDE LA ESPAÑA PEREGRINA

La Guerra Civil Española provocó que ciudadanos y la España peregrina se refugiaran en América[89]. Los intelectuales de ambas márgenes revisaron y replantearon las bases, razón histórica, literatura y quehaceres de las naciones hispánicas. La lengua española les permitió a estos "conterrados"[90] entender las vidas, realidades e historias de la América, de modo que se identificaron emotivamente y se vincularon con ella[91]. Comprendieron que la hispanidad

[89] Con la frase "España peregrina", José Bergamín tituló en 1940 su revista literaria fundada en México; fue una de las primeras impulsadas por los desterrados en América.

[90] Juan Ramón Jiménez prefirió el término "conterrado" al "transterrado" de José Gaos para referirse a los refugiados en América (Lago, 1997).

[91] Por ejemplo, Pedro Salinas escribió a Dámaso Alonso en una carta: "Acabo de regresar de un viaje por Suramérica, en plan de conferencias por Colombia, Ecuador y Perú. ¡Qué cosas he visto, qué paisajes imponentes, qué ciudades, qué iglesias esas de Quito, qué gentes! Y se saca la misma emoción de siempre: ¡qué grande ha sido España y con qué alegría y firmeza puede uno andar por estas tierras!" (1952, cit. en Lago, *América*... 92). Por otro lado, León Felipe cantó: "La España de la sangre/ está en las latitudes del aire y de la luz/ y me lleno de una ruidosa alegría/ cuando oigo voces extrañas y celestes/ que me anuncian que he de venir a ser/ no un ciudadano de México, de Guatemala,/ de Chile, de la Argentina, de Nicaragua/ sino un ciudadano de América. […]/ ¡Mi casa es inmortal!/ y no tiene fronteras./ La sangre no tiene fronteras como el Amor,/ América es la patria de mi sangre" (cit. en Lago, *América*... 92-3). Por su parte, Juan Ramón Jiménez dijo: "El milagro de mi español lo obró la República Argentina…; me sentí reespañol, español renacido, revivido, salido de la tierra del desterrado, desenterrado… No soy ahora un deslenguado ni un desterrado, sino un conterrado… lo que hubiera sido imposible no oyendo hablar en mi español. En la casa de Dios estoy ahora hablando y España está,

necesitaba una proyección universal, así que los españoles debían salir del provincialismo y, como afirmó Ferrater Mora (1945), colaborar, sin menospreciar su pertenencia a Europa, al fortalecimiento y pulimento del mundo hispánico que se extendía en Iberoamérica. Por ende, la España peregrina permitió una relación trascendental, inclusive para las políticas españolas (Ferrater Mora, 1945). En este sentido, como afirmó Gaos (1949), los españoles *transterrados* hicieron un nuevo descubrimiento de América. La hispanidad se exaltó como un diálogo, una disposición de intercambio sobre la vocación intelectual como tema y problema, frente a las experiencias y esperanzas suscitadas posterior a la Segunda Guerra Mundial. Según observó Giménez Caballero (1965), aun con tono nacionalista-imperialista, se trató de un espíritu koiné[92].

¿Cuáles fueron algunos efectos de este diálogo apetecido?

Como en otros ciclos, las revistas tuvieron un papel protagónico. En este caso, destaca *Cuadernos Hispanoamericanos*, la cual se editó a partir de 1947 buscando que:

> Quien lea esta revista debe saber, ante todo, que ha nacido para servir al diálogo… Dos modos diversos asumirán nuestro servicio. Seremos, por una parte, área, hogar de diálogo; viviremos, por otra, con voluntad de diálogo. Área de diálogo. Desde hace varios años ha comenzado, queremos creer que irrevocablemente, el reencuentro de los hispánicos de todas las riberas. Entendida de muy distintos modos, España se ha hecho presente, y aun urgente, en los países de Hispanoamérica, e Hispanoamérica ha entrado de nuevo en el pulso cotidiano de la vida española (Laín Entralgo, 1947, cit. en Lago, *América…* 102-03).

En virtud del mismo interés, se entablaron otros acercamientos: la creación de colegios mayores, donde se favoreció el diálogo y la comunicación entre universitarios españoles y americanos (Lago, 1997); la fundación de entidades jurídicas, políticas y culturales; las celebraciones de 1951: el I Congreso de Derecho Internacional, donde se asentaron las bases para la creación del Instituto Hispanolusoamericano de Derecho Internacional (Yepes, 1951), y el V centenario del nacimiento de Isabel la Católica en la Fiesta de la Raza (Griffis, 1951; Subercaseaux, 1951; Fernández, 1951; Valencia, 1951; Gallagher, 1951); la I Exposición Bienal de Arte Hispanoamericano (Sánchez, 1951; Ruíz-Giménez, 1951), la primera de muchas que permitieron el contraste de distintas tendencias estéticas y los viajes de profesores y escritores de una a otra orilla de Atlántico (Lago, 1997); así como congresos de cooperación cultural, económica e histórica: el II Congreso de Academias de la Lengua Española, en Madrid en 1956, o el Congreso de Universidades Hispánicas en Madrid, en el cual, gracias a

---

en Dios, conmigo. Ahora soy feliz, madre mía, España, madre España, hablando y escribiendo como cuando estaba en tu regazo y en tu pecho" (cit. en Lago, *América…* 93).

[92] "Ahora, en el siglo XX, el fenómeno 'nacionalista', lejos de desaparecer se potencia a dimensiones extraordinarias: a una *voluntad Koiné* ―común― entre pueblos y gentes afines por algún histórico motivo. Y así, surgen los grandes sueños poéticos y políticos de los 'imperialismos mundiales'." (Giménez Caballero, *Ilustración…* 157).

la superación de las diferencias y enfrentamientos decimonónicos, versaron argumentos sobre creación intelectual, factura técnica, obras políticas y acción social (Lago, 1997). Sobre esta coyuntura, se motivaron asimismo en América del Sur la Conferencia de Santiago en 1959, con el propósito de establecer una zona de libre comercio entre Argentina, Brasil, Chile y Uruguay; y la Conferencia de Montevideo entre 1959 y 1960 (Bueno, 2001).

En medio de esta amplia proyección americanista, resurgieron el problema sobre el nombre para referir a esa realidad llamada "América" y la preocupación por el apoyo a lo autóctono indígena.

18.1. EL PROBLEMA DEL NOMBRE DE AMÉRICA

Desde el IV Centenario hasta el V y aún hoy, la cuestión onomasiológica del nombre de América no ha sido resuelta. Es parte de la historia e identidad del continente la incertidumbre de la denominación (Uslar Pietri, 1974; Rojas Mix, 1997).

"'América' es un término geográficamente bien delimitado pero culturalmente confuso y oscuro" (Bueno, "España…" §1). Los términos "América del Norte", "Norteamérica", "América Central", "Centroamérica", "América del Sur", "Suramérica", "Sudamérica", "Cono Sur" indican zonas relativas, dependientes del paralelo de referencia; sin embargo, cada denominación geográfica advierte una compleja división de pueblos, naciones, etnias y políticas de América, un cuño ideológico y cultural, así como la dificultad de llegar a *una* sola idea de unidad e identidad (Bueno, 2001).

Es lógico pensar que el gentilicio "americano" se refiera a los habitantes naturales de América y los fenómenos relativos a ella. No obstante, hoy, para muchos y el DRAE (2014), "americano" es sinónimo de "estadounidense". Esta desvirtuación gentilicia apareció después de la primera mitad del siglo XIX. Hasta ese momento, el término se empleaba para denominar a los habitantes de las colonias españolas, pero Estados Unidos se lo apropió como patronímico, después de que apareciera refiriéndose a los estadounidenses según un documento vaticano sobre la expansión territorial de este país. Estados Unidos ratificó y potenció dicho sentido a partir de la primera Conferencia Panamericana (1889-1890) (Rojas Mix, 1997).

Los conflictos de identidades, el desprecio racial, la discriminación social y el imperialismo cultural de finales del siglo XIX le sustrajeron, pues, al continente el derecho a su nombre propio, a llamarse simplemente América, y lo obligaron a subdeterminarse.

"Hispanoamérica" se empleaba ya en las Cortes de Cádiz, fue acuñado antes de las independencias y apareció en panfletos dentro del ambiente revolucionario: en *La Gaceta de*

literatura de México de 1788, por ejemplo, se habla de "Nuestra nación hispanoamericana" (Rojas Mix, 1997). Blanco White lo usó en 1825. En el XIX, se reservó para el continente cultural. Los criollos siguieron utilizando el término durante el primer hispanoamericanismo, porque no hubo real descolonización pese a la independencia (Rojas Mix, 1997). Desde los tres primeros ciclos de la hispanidad, el adjetivo "hispanoamericano" señaló lo legítimo descendiente de las Hispanias, ya en el ámbito peninsular, ya en el americano; una realidad histórica, social y culturalmente completa con España, porque América y España aisladas estarían incompletas. Algunos intelectuales del cuarto ciclo de la hispanidad siguieron empleando dicho nombre, aunque —como dijo Kosling— no significara "coloniaje espiritual, sino reconocimiento de la tradición, de la historia y de la realidad" (31). Marías, defendía su uso, porque era:

> necesario despertar la conciencia del vínculo unitario hispánico en los países de América, si no han de seguir siendo sociedades insuficientes y fácilmente manipulables. No menos despertar en España análoga conciencia de pertenencia a América, de proyección hacia el otro continente, donde tiene, paralelamente a Europa, su horizonte histórico. La mutua pertenencia es condición de que la realidad de ambas porciones del mundo hispánico no quede ya inicialmente mutilada" (*La Corona*… 90-1).

El colonialismo se escuchaba en sus palabras. Para Marías (1992), España, a diferencia de las naciones intraeuropeas, era transeuropea, porque abarcaba un mundo hispánico junto con Hispanoamérica. Hoy, este último nombre, con ecos colonialistas o no, continúa vigente en el ámbito social, académico, científico, cultural, artístico, político, económico… español. Pretende vincular lo americano y lo español debido a la herencia lingüística compartida. Con este sentido, a propósito, es empleado en este estudio.

"América española" fue empleado en 1853 por la *Revista Española de Ambos Mundos* (Marías, 1992), y más tarde por Darío, quien influyó en su difusión. Su carga semántica fue similar a la de "Hispanoamérica" durante los dos primeros ciclos de la hispanidad. Todavía Gaos (1945) y Marías (1953) continuaron utilizando este término.

"América Latina" fue empleado por primera vez por el chileno Francisco Bilbao, en una conferencia dada en París el 24 de junio de 1856. Él no solo antecedió a otros pensadores con respecto a la utilización del término, sino que fue el precursor de la significación que adquirió más tarde en el siglo XIX (Rojas Mix, 1997; Ramos, 2003). Francia, durante el Segundo Imperio (1852-1870), impulsó tal denominación, "con ocasión de la promoción del emperador Maximiliano de México […y…] englobar a los países de habla española, portuguesa y francesa, diferenciándolos de los países de habla inglesa" (Bueno, "España…" §1). Como se mencionó en la sección 9.3. de este capítulo, Chevalier difundió dicho nombre a partir de 1861 en la *Revue des Races Latines*. La latinidad era la mejor defensa contra el imperialismo

anglosajón según Francia e Italia; por eso, realizaron campañas en favor del nombre "América Latina".

"Latinoamérica" enunciaba que el continente era europeo. Fue rechazado por la Generación del 98 (Rojas Mix, 1997). Este nombre generó sentimientos de parricidio tanto en el siglo XIX como el XX, pues negaba el entronque o tradición con España, así como lo indígena (Torre, 1959). "Latinoamérica" era visto como:

> un nombre "colonialista" por excelencia, inventado para favorecer una intervención enteramente ajena […], porque hablar de "raza latina" en Hispanoamérica, con la presencia de millones de indios, mestizos, negros, mulatos personas de otros orígenes étnicos, no tiene el menor sentido […] Eso que se suele llamar América Latina es una unidad *incompleta*, porque se le han extirpado previamente el elemento que la constituye [la parte española] (Marías, *La Corona…* 89-90).

Kosling (1955) sintetizó las falacias que imprecisaban el término "latinoamericano" frente a "hispanoamericano". El primero fue utilizado por quienes manifestaron cierto antihispanismo y anticatolicismo, e incorporado en el lenguaje internacional pretendiendo: 1) excluir lo español de lo latino; 2) universalizar la empresa civilizadora en América, cuando sus agentes fueron solo los españoles; 3) proponer una democratización que olvidara o desconociera a la "madre aristocrática que ha enseñado a sus hijas la más pura y auténtica democracia, la democracia cristiana" (27); 4) formar parte de una política internacional, renunciando a los valores formativos de las nacionalidades americanas; 5) establecer equivocadamente una división respecto de la América sajona, aun cuando en esta hay zonas culturalmente originarias de lo hispánico.

En la misma línea de estos argumentos de Kosling, otros han criticado el uso de "Latinoamérica" y "América Latina"; entre ellos escritores como: José Donoso, Ernesto Sábato, Guillermo Cabrera Infante, Roberto Fernández Retamar, René Depestre, Juan Carlos Onetti, Adolfo Dioy Casares, Jorge Amado, Augusto Roa Bastos, José Martí, Octavio Paz y Carlos Fuentes; o ensayistas como: Ricardo Ávila y Rojas Mix (Medina, 2000).

"Iberoamérica" surgió hacia finales del siglo XIX y se empleó cada vez más en medios político-diplomáticos, científicos y académicos que pretendían abarcar en un solo término a América y el mundo europeo. Defendía una identidad común entre América, España y Portugal, aludiendo a los reinos de Iberia y a los territorios y pueblos americanos que formaron parte de España y Portugal. Lo iberoamericano comprendió, así, una visión más continental; demarcó mejor una realidad geográfica dentro de la cual cabían con mayor precisión las realidades etnoculturales del mestizaje (Rojas Mix, 1997).

Sin embargo, su noción fue cubierta por la de "Hispanoamérica" por una razón histórica: la voz romana *Hispania* abarca toda la península y, por consiguiente,

"Hispanoamérica" comprendía tanto la América española como las colonias portuguesas (Rojas Mix, 1997).

Desde el contexto de 1892, "Iberoamérica" pretendió, como "Hispanoamérica", restablecer la hegemonía de España y la Península por afinidades raciales, culturales, lingüísticas, morales, en ofensiva a "Latinoamérica" (Rojas Mix, 1997). Para Wagner de Reyna (1954) la cultura iberoamericana debía ser ecuménica. El iberoamericanismo fue presentado durante la primera mitad del siglo XX como una política opuesta al panamericanismo; por eso, reclutó a los intelectuales de mayor prestigio, apoyándose en los sentimientos y tradiciones, denunciando los peligros de Estados Unidos y la consecuente necesidad de unión de la raza hispánica (Rojas, Mix, 1997). Entiéndase que el iberoamericanismo se oponía al capitalismo de los Estados Unidos, no a su pueblo.

Según Torre (1959), "Iberoamérica" solo es legítimo cuando se engloba a Brasil fuera del área idiomática del castellano. León Portilla (2003b) deja ver que es el nombre más apropiado para hablar con propiedad sobre el mestizaje, los intercambios y las creaciones culturales a ambos lados del Atlántico desde el Encuentro es "Iberoamérica". Actualmente, como afirmó Castro en 1941, lo que sean o no los pueblos iberoamericanos depende de su relación con España y Portugal.

En ocasiones, en algunos autores hasta el momento citados (Gomá, Laín Entralgo, Litvak, Marías, Bueno, León Portilla, entre otros), aparecen como sinónimos "América Latina" o "Latinoamérica", "Hispanoamérica" e "Iberoamérica". Esto sucede con frecuencia en los hablantes en general hoy.

"Panamérica" era el nombre de una América unida, pero bajo la hegemonía de Estados Unidos. El panamericanismo fue el proyecto desarrollado por Estados Unidos a parir de la declaración de Monroe en 1823. Este concepto no implicó identidad, porque no representaba un ideal continental. Fue, más bien, una concepción radicalmente imperialista (Rojas Mix, 1997). Torre (1959) ve en este término "una entidad inexistente, sin cuerpo físico y menos espiritual; únicamente debe entenderse como una creación artificiosa de carácter convencionalmente político" (*Claves…* 34-5).

"Indoamérica", en la década de los 20, enunció a la América mestiza, desprendiéndose de todo lamento por el carácter adverso del mestizaje y exaltando la superioridad de las razas mestizas. En este sentido, el indoamericanismo fue "una afirmación de identidad continental. Aparece como la culminación de una historia de reivindicaciones y como respuesta al 'problema indígena', creado por una serie de afirmaciones anteriores sobre la condición y la naturaleza del indio. Asimismo es una respuesta a las filiaciones propuestas por la hispanidad y el panamericanismo y, en consecuencia, una respuesta a la identidad de las clases

dominantes" (Rojas Mix 253). Según Torre (1959), "Indoamérica" era el nombre favorito de algunos países del Pacífico, para expresar su nostalgia por el pasado precolombino y el retorno imposible a él. Torre creyó que se trataba de un término ahistórico, porque suponía la negación de los siglos de la Colonia. Según Eyzaguirre (1968), "Indoamérica" suponía una simple deificación racista.

"Mesoamérica" fue acuñado por Kirchhoff (1960) en 1943, para referirse a un área comprendida desde México meridional (Michoacán) hasta la parte occidental de Costa Rica. Brotherston (1997) considera que incluye hasta la zona de Talamanca en este último país. En todo caso, "Mesoamérica" abarca una región mestiza definida culturalmente, a pesar de su diversidad étnica y lingüística (Kirchhoff, 1960; Matos, 2003). En este sentido, dice Brotherston: "tiene en común la economía, la agricultura, la planeación urbana, la lengua, los calendarios y el uso de libros de papel y piel doblados en forma de biombo —los *amoxtli*—" (36).

"Amerindia" fue acuñado por J.W. Powell, director de la Oficina de Etnología Americana (Rojas Mix, 1997). Este término se utiliza fundamentalmente en etnología y lingüística para distinguir al indígena de América del indio de la India.

Otros tantos nombres compuestos han sido propuestos. Rojas Mix (1997) apunta, entre otros: "América indo-íbera", por el peruano José Carlos Mariátegui en "Indigenismo y socialismo"; "América indo-española", por el colombiano Germán Arciniegas en "Las cuatro Américas"; "América hispanoindia", por el peruano Augusto Salazar Bondy en *¿Existe una filosofía de Nuestra América?*; o más recientemente, en 1990, "Indoafroiberoamérica", por el mexicano Carlos Fuentes (1992), quien pensó este era el mejor término para definir la heterogeneidad cultural, económica y política del continente.

En fin, como manifestó Uslar Pietri: "No hay nombre neutral ni gratuito, las palabras están cargadas de sentido y de destino" (*La otra…* 188). Según este ensayista venezolano, la vacilación del nombre es parte fundamental de la incertidumbre sobre la identidad que ha caracterizado —hasta hoy— a parte del continente americano, ya que refleja y confirma la polémica dificultad de definir su identidad humana y cultural (Uslar Pietri, 1986). Sobre esto, llamó a consideración Lago:

> El que hasta ahora no haya un consenso generalizado, una aceptación unánime respecto al nombre, trae consigo que cuando un hombre de "nuestra América" recibe uno de ellos —latinoamericano, hispanoamericano, indoamericano— "experimenta un insalvable sentimiento de mutilación". Lo que sí hay es una conciencia compartida de que el hombre que nace en uno de los países iberoamericanos se siente de la misma familia que los hombres nacidos en cualquiera de los otros pueblos de la misma estirpe (*América…* 198).

Pese a todo y tantos términos, el nombre “América Latina” o “Latinoamérica” es el de mayor uso oficial actualmente y se lo emplea sin discernimiento como dice Ramos (2003); por eso, predomina sobre “Hispanoamérica”, “Iberoamérica” u otros.

18.2. LO INDOAMERICANO COMO PROBLEMA Y OBJETO DE ESTUDIO

Según Rojas Mix (1997), durante la Colonia, no existió la “cuestión indígena”, porque no se discutía la identidad del indio sino su naturaleza. La polémica de Valladolid en 1551, entre Juan Ginés de Sepúlveda y Bartolomé de las Casas, es síntoma de ello: se discutió si los indios eran humanos o no; en el caso de que fueran humanos, si se los podía esclavizar y reducir a súbditos; o bien si tenían alma, si podían salvarse o no y, por tanto, convertirse al cristianos.

La cuestión indígena comenzó en el siglo XIX con el indianismo. Esta moda romántica derivó de dos figuras también románticas sobre el indio: el *buen salvaje* y el *bárbaro*; de ahí que buscara al indígena en su pasado y el paisaje, ya que el indio formaba uno con la naturaleza. En este contexto, circulaba la idea de que la historia de América comenzó con la llegada de los españoles, dado que antes no había nada en el continente. El indianismo vino a cambiar tal prejuicio sobre la historia y el indígena: creó el interés por estudiar el pasado e integrar valores indígenas y su autoctonía cultural en el repertorio de lo americano (Rojas Mix, 1997; Zuleta, 2000). El indianismo, pues, construyó una imagen de alteridad y como moda culminó a finales de los años 20 con el indigenismo o indoamericanismo.

Sobre este último ya se comentó grosso modo en la sección anterior. Rojas Mix (1997) advierte que se desarrollaron tres tipos de indigenismo. En primer lugar, el indigenismo de encomendero reconocía, a diferencia del indianismo, únicamente el mestizaje y consideraba las culturas no hispánicas un aporte, nada más, ya que en esta búsqueda de la identidad en el mestizaje cultural o artístico el diálogo entre culturas no fue *inter pares*: lo mestizo (indio o negro) se valoró según aportaba un rasgo singular a la cultura occidental, pero no creaba, no definía la cultura ni el estilo estético. En segundo lugar, el indigenismo radical, por ejemplo el del peruano Manuel González Prada, no consideró el beneficio de la religión ni la civilización, beneficio que sí aceptaba el indigenismo de encomendero; en oposición, el radical representó el dolor de la encomienda y los repartimientos a fin de una revolución contra el sistema colonial y la explotación. En tercer lugar, se dio el indigenismo de la revolución mexicana, su reforma agraria y la tesis de que no había indios, sino hombres explotados por otros hombres. Este último sirvió de referencia para la fundación de la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA) en 1924, el indigenismo pluralista peruano de

Víctor Raúl Haya de la Torre (1926-1927), o bien el indigenismo marxista del peruano José Carlos Mariátegui.

Una última etapa se dio a mediados del siglo XX: la indianidad (Rojas Mix, 1997). Inspirada en parte por la obra del peruano José María Arguedas, constituyó la reivindicación a manos de los propios indígenas, y un rechazo a la integración nacional y la asimilación social. Frente al indigenismo (óptica de mestizos), los indígenas asumieron su propio destino, organizaron su discurso, llamando a la consciencia étnica, no social. Su objetivos fueron el rechazo de Occidente (marxismo, cristianismo), el no enmarcar su lucha en los partidos políticos existentes, la afirmación de la unidad de la civilización india —el panindianismo de que habló Bonfil (1987)— y las reivindicaciones respecto de la defensa de la lengua, la tradición, la revisión de la historia y la autogestión. La indianidad, por tanto, conformó una filosofía de los indios, con la cual tuvieron la iniciativa de su propia acción histórica.

Como se observa, el problema del indígena recorre la historia de América porque, primero:

> es el testimonio de la tragedia de un pueblo que no logra sobreponerse al trauma cultural representado por la conquista […segundo…] da fe del lento camino hecho por el componente hispánico para superar sus prejuicios. La alternativa histórica consistió en no aceptarlos. Y, a menudo, la solución que el componente europeo vio como la más simple fue la de una nueva destrucción. Tal fue la solución de Sarmiento (Rojas Mix 254).

Producto de los movimientos anteriores, durante el segundo y tercer ciclo de la hispanidad, se renovaron en España las teorías sobre la inferioridad del indígena y el mestizo, y se rehabilitó la idea de un "orden natural" de la sociedad, marcado por el color de la piel. Los siguientes discursos así lo ilustran. Primero, la teoría de la *pigmentocracia*, desarrollada durante la Colonia y de la cual dan testimonio los cuadros del mestizaje; verbigracia: las dos series conservadas en el Museo Etnológico de Madrid, compuestas una de dieciséis cuadros y la otra de veinte (Rojas Mix, 1997). Segundo, Ortega y Gasset (1958) afirmó que los indios argentinos fueron por su cultura inferiores a los colonizadores, porque prácticamente estaban como sin existir o como si fueran objetos utilizables. Tercero, para el mexicano Santiago Magariños (1932) los indios eran refractarios a la civilización y pertenecían a una raza inferior. Cuarto, la incapacidad e inferioridad del indio presente en la literatura de criollos positivistas; por ejemplo: la novela *Pueblo enfermo*, del boliviano Alcides Arguedas; o el ensayo *La raza chilena*, de Nicolás Palacios. Frente a este panorama, la postura nativista de Maeztu (1934) en su momento se propuso devolver a las razas aborígenes su imperio sobre el suelo americano.

En el cuarto ciclo de la hispanidad, específicamente, aunque españoles peregrinos y americanos daban pocas referencias al tema del indigenismo, hubo quienes sí consideraron su relevancia más allá de lo pintoresco y turístico que para muchos era la realidad sociohistórica de Mesoamérica (Lira, 1952; Kosling, 1955; Sierra, 1955; Torre, 1959; Tovar, 1961; Laín Entralgo, 1962, 1966; Lago, 1997). Junto a este avance, no obstante, siguieron escuchándose ecos de los ciclos anteriores; sirvan de ejemplo las palabras de Marías sobre lo indígena: "solo ha existido dentro de la unidad creada por la acción española; solo así han tenido que ver unos pueblos indios con otros y se han convertido en verdadero ingrediente de la América hispánica actual" (*La Corona…* 99).

Con todo, durante el cuarto ciclo de la hispanidad, la preocupación sobre estos "grupos humanos cuyas vidas parecen insertas en otro tiempo, al margen de la actualidad, portadores de formas culturales en trance de extinción" (Lago, *América…* 136) se (re)despertó con mayor fuerza y aun en décadas subsiguientes hasta la actualidad.

Este sigue siendo un tema de debate y falto de soluciones dado que, como afirmó Vargas Llosa: "Los sucesivos gobiernos de los países de Latinoamérica no han sido capaces de crear igualdad, por lo que la mayoría de los indígenas se encuentran en la más absoluta pobreza […] Quizá sea ahora el momento de hacer justicia histórica y conseguir que el desarrollo no signifique el sacrificio de la lengua y de la tradición de los indígenas" (Molina §2).

19. LA HISPANIDAD SEGÚN ALGUNOS AMERICANISTAS DE LA POSGUERRA

Para un ahondamiento en la idea de hispanidad de este cuarto ciclo, se analizan en seguida algunos conceptos de José Gaos, Pedro Laín Entralgo, Osvaldo Lira, Gustavo Kosling, Vicente Sierra, Guillermo de Torre, Antonio Tovar y Luis Barahona.

19.1. JOSÉ GAOS

Gaos (1945, 1949) redefinió filosóficamente la idea de hispanidad, desde un punto de vista liberal. Apeló a la independencia del pasado imperial, la cual exigía un antiimperialismo y una renovación cultural y espiritual después de la decadencia. El pensamiento hispanoamericano era la clave de esta renovación, pues su reflexión habría de estar marcada por lo estético, lo político y lo pedagógico. En dicho pensamiento debía encontrarse la unidad. Gaos partió de que "Hispanoamérica" era la reunión de España y América española. En

sentido análogo, empleó “Lusoamérica”, “Iberoamérica” y “Angloamérica”. Reservó los nombres “América ibérica”, “América portuguesa” y “América inglesa” para las colonias.

Gaos, pues, buscó reivindicar el mito de la familia hispánica, pero huyendo de la connotación que este tuvo durante el franquismo. Desde su posición de *transterrado,* encontró que Hispanoamérica tenía una doble tarea: la comprensión y la valoración por un lado, la salvación por otro. Este último punto articula de nuevo en su discurso el mito del *neomundismo*.

19.2. PEDRO LAÍN ENTRALGO

Laín Entralgo (1962, 1966, 1972) pensó que la hispanidad no era una entidad estática y conclusa, sino creadora, renovadora y entregada a un destino (escúchense los ecos falangistas). Según él, Hispanoamérica o Iberoamérica era el marco geográfico y político donde vivía la hispanidad y el conjunto de seres que deseaban vivir “al viejo modo de ser” imperial y al modo de ser propio, porque la hispanidad tenía por cualidad la eficacia universal y la susceptibilidad de ser permanente y diversa en la actualización histórica. De ahí que viera que no todo en España ni en Hispanoamérica era hispanidad.

En su criterio, la hispanidad, por tanto, no era un ideal o un fin absoluto, sino una posibilidad, aunque siempre dentro de la perspectiva nacionalista del catolicismo, pues creyó en el sentido misional de España (su pensamiento se mueve aún en la ideología franquista). Por eso, planteó, por un lado, en 1946, su teoría de la “entrañeza” y la “extrañeza” según los españoles e hispanoamericanos se sintieran o no filiares (ecos del mito de la Madre Patria) al legado imperial. En consecuencia, habló de la *hispanofiliación* de los que, nacidos al otro lado del Atlántico, experimentaran fidelidad con la obra y herencia de España en sus tierras.

Por otra parte, en 1949, observó y clasificó la población y realidades de Suramérica en cinco grupos: 1) los hispánicos, los amigos de la obra de España en América y de su significado en la Historia Universal; 2) los alienados, quienes pensaban a España como un país con tendencias a “extinguir” frente a Francia, Inglaterra y Estados Unidos; 3) los indios, los que cristianos y castellanizados se enfrentaban a su pasado y veían su cultura aborigen vigente en la cultura universal; 4) los indigenistas, proclamadores de la ascensión política, científica y cultural de los indios o mestizos a la operación histórica de las naciones hispanoamericanas; 5) los originalistas, quienes sin negar la obra española apelaban a una actitud estética, social, política y económicamente original ajena a la cultura europea. El sentido de la hispanidad para él, por tanto, atravesaba toda esta clasificación, pues era

imperativo del espíritu hispánico actualizarse en cualquier forma de existencia humana de España y América, de manera intelectual, política, social, estética y cordial.

Observando la dinámica y dialéctica de su contexto sociocultural e histórico, Laín Entralgo (1962) sostuvo que no podía haber progreso en la conciencia española que no se trasmitiera a la conciencia de las naciones hispánicas y viceversa. Cuanto Hispanoamérica hiciera, inclusive aquello por apartarse de España, habría de enriquecer al español; así como todo cuanto España realizara, aun en su introversión, aumentaría el haber espiritual del hispanoamericano. Por consiguiente, presentó los tres deberes principales de españoles e hispanoamericanos: 1) el conocimiento de la producción intelectual para crear una cultura acorde con las exigencias históricas, 2) el diálogo entre los estados español e iberoamericanos, 3) la ambición de la lengua y los intereses inmediatos en el ámbito planetario.

Para Laín Entralgo, en síntesis, la hispanidad fue el ideal espiritual encarnado en aquellos hispanoamericanos quienes se sentían conscientemente parte de una cultura ampliamente constituida, siempre defensores de la lengua castellana, la idea universal del ser humano, la actitud esperanzadora ante la vida, las empresas colectivas y quehaceres comunes, sin perder nunca la individualidad y la ejemplaridad.

19.3. OSVALDO LIRA

Lira (1952), desde su posición de sacerdote, apeló a los conceptos de esencia nacional, mestizaje y hermandad.

Con base en argumentos metafísicos, expuso que toda nación podía considerarse un ente ontológico e histórico. Por eso, toda nación, como cualquier otra realidad, presentaba esencia. Su esencia entitativa estaría conformada por el cuerpo nacional inmediato y sería estrictamente moral; solo se la podía observar en el cuerpo nacional mediato en que subsistiera, frente al carácter accidental mismo de dicha nación. Por lo anterior, una nación era más idéntica a sí misma en tanto se proyectara e influyera por encima de sus propias fronteras; aunque, para conseguir un concepto adecuado de sí, fuera necesario considerarla a lo largo de su historia integral.

Esta dirección lo llevó a pensar que el impulso y la forma cultural españoles, gracias al cristianismo, fueron superiores a las paganas organizaciones sociales y políticas cantonales indoamericanas (así denominó a las estructuras imperiales aztecas, mayas e incas), con una idiosincrasia bárbara o débil; de modo que los españoles constituyeron primeramente ciudades civilizadas mestizas limitadas por las pseudoculturas indígenas, a las cuales llamó materia prima o material pasivo, frente al agente español, impulso determinante de la génesis y

estructuración de las naciones americanas. De ahí que Lira contrariara a los indigenistas, quienes valoraron como impulso creador de las naciones hispanoamericanas las formas indígenas. Para él, estas últimas limitaron o contuvieron la actividad de los españoles. Para demostrarlo, llamó a considerar la cantidad de mestizos e indios hispanoamericanos que en su momento profesaban la religión católica frente a cuantos "adoran al sol en Perú", "practican los sacrificios humanos en México" (48); o bien hablaban español, antes que lenguas o dialectos indígenas. Lira, pues, comprobó el impulso en los valores fundamentales de la lengua y la religión de cada uno de los países hispanoamericanos. El arte pictórico americano ratificaba su punto de vista, pues dicho arte poseía una actitud estética y técnica españolas, antes que influencias autóctonas, pese a los temas recurridos en relación con estas.

Debido a sus meditaciones sobre el cuerpo nacional español y la Conquista, Lira concluyó que toda categoría pura de raza quedaba invalidada por la historia (se detectan ecos del concepto de mestizaje expuesto, entre muchos otros, por Menéndez Pelayo, Valera, Altamira, Vallejo y Gil). La más mestiza de todas las naciones europeas realizó la empresa de mestizaje en América. Como Francia, Alemania, Inglaterra e Italia a su medida, España fue el resultado mestizo de celtas, iberos, vascos, griegos, fenicios, cartagineses, romanos, judíos, germanos y musulmanes. Por eso, cuestionó los argumentos de que la esencia española fuera puramente celtibérica, y las intervenciones de los romanos, visigodos y musulmanes fueran solamente potencias accidentales ejercidas sobre una nación ya constituida. Por tanto, la esencia nacional de América también era mestiza. En su suelo confluyeron diversos tipos de culturas, rasgos biológicos y niveles de civilización. Lira no entendió limitadamente el mestizaje como una entremezcla de razas, sino como una situación de desequilibrio racial en favor de "una forma de cultura que desde el principio se mostró superior a todas las demás" (44). Ilustró este desequilibrio racial con el caso de la cultura romana sobre otras europeas, la española sobre las indoamericanas, la estadounidense sobre las nativas norteamericanas.

Sobre esta base cultural mestiza, heterogénea y con una conexión ininterrumpida con la fuente de su ser histórico, Lira convocó a la hermandad americana que les demanda a los cristianos el *vinculum perfectionis* de que habló San Pablo. Llamó, asimismo, a las naciones americanas a establecer la verificación simultánea de su constitución y la verificación sucesiva de los complementos accidentales de su esencia, con el fin de que entendieran que el influjo europeo, por ejemplo francés o italiano, se encontró en América naciones hispanamente constituidas; estos las acrecentaron, no las constituyeron. Por ello, prefirió que se evitara hablar de galicidad o italicidad como impulso fundacional o determinante de estos pueblos que se debía exclusivamente a la hispanidad. Resultaban, por consiguiente, falsedad y traición apegarse al concepto de "latinidad" y nombrarse repúblicas "latinoamericanas",

cuando sus dos correlativos esenciales fueron el español y el indoamericano. Deseó, pues, evitar un acto de "desespañolización de las repúblicas hispanoamericanas" (62), de "desconocimiento práctico" (84), procedente paradójicamente del mismo carácter y estilo hispánico perfilado por García Morente (2008) y heredado por dichos pueblos. Según Lira, este comportamiento era la causa de la decadencia social, política y la deformación religiosa de las naciones hispanoamericanas, pese a su progreso material. Al respecto agregó:

> Del mismo modo que la *galicidad* o la *italicidad* no son ni podrán ser otra cosa más que modos particulares de vivir la Latinidad, así tampoco la *chilenidad* o la *argentinidad*, o uno cualquiera de los restantes conceptos análogos relativos a las naciones hispanoamericanas, podría ser otra cosa más que el modo peculiar con que cada una de ellas vive o debiera vivir, a lo menos, la Hispanidad (85).

En síntesis, los conceptos de esencia nacional (determinada por un cuerpo nacional y un alma histórica), el mestizaje antes que la raza categóricamente pura y la hermandad cimentaron la idea de hispanidad para Lira. Esta idea era la esencia que el impulso y forma españoles dieron a la nación peninsular y las americanas, esencia que se habría de verificar simultáneamente en el ser histórico y que, por tanto, no se podía ni desconocer ni aminorar ante otras contribuciones culturales.

19.4. GUSTAVO KOSLING Y VICENTE SIERRA

Por un lado, Kosling (1955) repitió la idea de hispanidad como ontología del ser hispánico y americano. Apeló igualmente a la grandeza de la época imperial de los siglos XV y XVI para comprender el espíritu vivificador de la hispanidad, el modo de ser hispánico, cuya unidad se alcanzó en 1492, "arrojando a la Berbería a los moros […], desterrando a los judíos proselitistas y a los sarracenos divisionistas" (46). Asimismo aludió a la empresa civilizadora, humanística y caritativa de Isabel la Católica ("Conquístese América para que aquellas almas se salven, aunque no haya allí más que rocas", cit. en Kosling 66) y el catolicismo sobre América, de manera que "el Nuevo Mundo se convirtió en una Salamanca hispano-americana" (68). En fin, Kosling entendió, como Lira, la raza como fusión mestiza, "síntesis dentro de su pluralidad, y originalidad dentro de su multiplicidad" (65).

Por otra parte, para Sierra (1955) la hispanidad fue el ser y la personalidad del caballero cristiano que proyectaron sobre el desarrollo intelectual, económico y político de América las empresas humanista, evangelizadora y jurídica, el trasplante cultural y la acción educacional de los misioneros pedagogos españoles. Por esta razón, la hispanidad significaba la acción salvadora y moral del catolicismo: el modelo para la salvación de la humanidad en medio de

las circunstancias caóticas de la Segunda Guerra Mundial. De ahí que confiara en la convicción y fortalecimiento de esta idea, frente al plagio de los ideales revolucionarios franceses y rusos, la masonería, el protestantismo o el capitalismo. Opinó que la hispanidad demandaba "la convicción de la identidad del pensamiento hispánico" (458), "un concepto militante del mundo y de la vida" (458-9). Volvió suyas las palabras de Maeztu: "Presumo que los caballeros de la Hispanidad están surgiendo en tierras muy diversas y lejos unos de otros, lo que no les impedirá reconocerse" (*Defensa…* 86).

Kosling y Sierra, pues, reiteraron sin novedad los conceptos de la idea nacionalista de hispanidad de principios del siglo XX.

19.5. GUILLERMO DE TORRE

Con ecos de Giménez Caballero, Torre (1959) expresó que la hispanidad correspondía al universalismo de España y América, lograble solo a través de la armonía del proceso creador de la lengua española: la reunión de una veintena de nacionalismos y literaturas[93].

Consideró las raíces históricas del Nuevo Mundo; por ello, describió la cultura hispanoamericana como única, debido al matriz de lo español y los elementos primitivos refinados por el mestizaje en cada uno de los países. Lo europeísta-español del mestizaje no minusvaloraba la tendencia *autoctonista*. Hispanoamérica se había proyectado hacia su polo europeo (España), partiendo de su raíz indígena sin desprenderse de ella. "Americanismo podía ser igual a universalismo, sostenía Torre" (Zuleta 141). América era el continente de la porosidad espiritual (Torre, 1959).

La noción de hispanidad unamuniana se observa en el proyecto de Torre de crear recíprocamente un "sobreespañol":

> un idioma común a todas las regiones peninsulares y americanas, donde vinieran a amalgamarse tanto como a diluirse los particularismos léxicos y morfológicos. Como si dijéramos: un reencuentro en la raíz. Pues lo que importa sustancialmente para la preservación de la unidad idiomática no es la prosodia, y menos aún el léxico o los léxicos particulares, sino la estructura común e irrenunciable (73).

No obstante, el riesgo latente de estrechar por este medio la hispanidad radicaba en el hecho "de herir cierta latente hipersensibilidad nacionalista hispanoamericana, visible en la vivacidad con que muchos reaccionan ante cualquier presión o señalamiento de huellas" (Torre 76).

---

[93] Torres (1959) caracterizó la literatura hispanoamericana como un fárrago, debido a su inmensidad y falta de puntos de mira central, coordenadas claras, en relación con los límites de las literaturas europeas.

En fin, la hispanidad para Torre fue sinónimo de la unión entre España e Hispanoamérica a través de su lengua y su literatura más allá de los nacionalismos y sus políticas. Torre retomó conceptos de los primeros promotores del siglo XIX, la Generación del 14 y los falangistas para su noción de hispanidad.

19.6. ANTONIO TOVAR

Tovar (1961) estudió las lenguas indígenas de América, así como el mosaico idiomático que estas forman junto a la influencia de las dos lenguas ibéricas colonizadoras. Apuntó que las relaciones entre España y América se fundaban en cuatro componentes: el político, el misional o religioso, el demográfico o inmigratorio y el económico. De ahí que los españoles debieran estudiar las realidades de América y participar en su conocimiento científico. Con sus estudios ejemplificó el concepto del conocimiento científico propio de la idea de hispanidad de la posguerra.

19.7. LUIS BARAHONA

Barahona (1985) estableció un diálogo entre los ámbitos español y costarricense desde 1959, empleando un discurso heredero de las ideologías del segundo y tercer ciclo de la hispanidad.

Criticó a los americanistas (indigenistas), apoyó a los hispanistas (los que en este estudio se han denominado americanistas) y exaltó a los occidentalistas. Refiriéndose a los ancestros del ser hispanoamericano, habló, por un lado, del indio como un ser inferior, supersticioso e impotente, a pesar de sus despuntes en arquitectura, escultura y ciencias (matemáticas, astronomía y cronología); por otra parte, del hombre hispano como un ser superior en los órdenes intelectual, afectivo, volitivo, sensitivo, social, moral y religioso, por su modalidad de caballero cristiano, su raza y lengua (ecos de Menéndez Pelayo, Maeztu, García Morente). Partiendo de esta dicotomía, observó que la inteligencia, la vida afectiva, la estética, el *ethos*, la idiosincrasia político-social y la dimensión religiosa del hispanoamericano eran inferiores a las del español o europeo, debido a lo indígena, el quijotismo (paradójica herencia española), la falta de sentido práctico, el ensayismo de géneros, la pobreza de ideas, el presentismo, el dogmatismo; los grados de mestizaje, la zona geográfica, el clima y la integración social; la melancolía y tristeza del indio, la salacidad, el conformismo, el pesimismo, el liberalismo, el materialismo, el capitalismo, el paganismo, la descristianización…

El hispanoamericano era, según Barahona, pues, un ser caracterizado principalmente por su tendencia fáustica, el presentismo y la vocación de universalidad. Aun así, era este el ser multirracial que, forjado en el mestizaje, debía emprender la creación de la raza cósmica en el Nuevo Mundo (ecos de José Vasconcelos), siguiendo la herencia antigua y moderna de la cultura occidental europea, para no apartarse de su misión ecuménica.

20. TRANSICIÓN HACIA LA DÉCADA DE LOS 90

Durante este cuarto ciclo resurgieron algunas perspectivas de los primeros promotores del XIX, se mantuvieron ecos significativos de los nacionalistas del segundo ciclo, se aminoraron los intereses imperialistas, anfictiónicos y autárquicos de Falange Española y el franquismo, se incrementaron los intereses culturales, científicos y humanistas.

Debido al régimen franquista y la posguerra mundial, el mito del *neomundismo* resurgió y, por ello, América fue vista como la tierra de la promisión para la humanidad y el futuro, como pensó Henríquez Ureña (1952); el continente de las posibilidades, como defendió Erro (1973). Para los *transterrados*, América fue la seguridad, el porvenir, la proyección de sus sueños y las ilusiones de Europa. América volvió a hermanarse con el mito del paraíso, esta vez en el futuro, y se asoció con la regeneración de la cultura de Occidente (Rojas Mix, 1997).

Para una mejor visualización de los conceptos inclusos en la idea americanista del cuarto ciclo de la hispanidad, atiéndase el siguiente cuadro.

Cuadro 6. Conceptos inclusos en la idea americanista de hispanidad de acuerdo con José Gaos, Pedro Laín Entralgo, Osvaldo Lira, Gustavo Kosling, Vicente Sierra, Guillermo de Torre, Antonio Tovar y Luis Barahona

Aspecto de la hispanidad	*Gaos*	*Laín Entralgo*	*Lira*	*Kosling*	*Sierra*	*Torre*	*Tovar*	*Barahona*
Idealismo espiritual	✓	✓	X	✓	✓	X	X	✓
Modo de ser hispánico	Familia hispánica	El caballero cristiano	El caballero cristiano	Ser español (siglos XV y XVI)	El caballero cristiano	Europeísta-español y autoctonista-indígena	X	Hispánico-occidentalista
Valor de universalidad	✓	✓	✓	✓	✓	✓	X	✓
Unidad sobre la base de la herencia lingüística, religiosa y cultural del Imperio español	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Raza	X	X	Mestizaje	Mestizaje	X	Mestizaje	X	Mestizaje
Inclusión de lo prerromano (celta, ibero, griego,	X	X	✓	X	X	X	✓	X

fenicio, cartaginés…)								
Inclusión de lo romano	X	X	✓	X	X	X	✓	X
Inclusión de lo visigótico	X	X	✓	X	X	X	✓	X
Inclusión de lo musulmán y judío	X	X	✓	X	X	X	✓	X
Inclusión de lo lusitano	X	X	X	X	X	X	✓	X
Inclusión de lo precolombino y mestizo americano	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	Mestizo cristiano
Inclusión de lo filipino	X	X	X	X	X	X	X	X
Visión política y católica	X	✓	X	✓	✓	X	X	✓
España como evangelizadora y civilizadora del mundo	X	✓	✓	✓	✓	X	X	✓
España como promotora del americanismo	X	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Fraternidad	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Anfictionía española	X	X	X	X	X	X	X	X
Intercambios literarios, intelectuales, artísticos y culturales	✓	✓	✓	X	✓	✓	✓	X
Oposición a valores liberales	X	✓	X	X	✓	X	X	✓
Oposición a los ideales materialistas del anglosajonismo	✓	✓	X	X	✓	X	X	✓
Oposición a lo latino	X	✓	✓	✓	X	X	X	X
Oposición al comunismo soviético	✓	✓	X	X	✓	X	X	✓
Oposición a la irreligiosidad y paganismo	✓	✓	✓	✓	✓	X	X	✓

El idealismo espiritual como lo pensaron los nacionalistas fue mantenido y, por tanto, la visión católico-política; de modo que la hispanidad se llegó a entender como el modelo para la salvación de la humanidad. Según Gaos, debía romperse con la visión imperialista; sin embargo, para la mayoría de los intelectuales de este ciclo, España debía ser la evangelizadora y civilizadora de América. En algunos, la idea de hispanidad adquirió rumbos metafísicos y espirituales, ligada más a lo histórico que a los dogmas religiosos que le dieron una carga social durante los dos ciclos anteriores.

A diferencia de la preocupación por la españolidad de los autores de la fase franquista, el modo de ser hispánico volvió a abarcar a los sujetos de España e Hispanoamérica. Se revalorizó la unidad que proporcionaba la herencia lingüística, religiosa y cultural. Por eso, el estilo hispánico de Laín Entralgo, Lira y Kosling se concibió sobre rasgos del caballero cristiano, expuestos por García Morente (2008).

La universalidad de la hispanidad se entendió sobre el mestizaje —concepto que desplazó a la categoría de raza, aunque siempre remite a esta última—, la fraternidad y la promoción del americanismo bilateral, fortalecido por la dialéctica científica (lingüística, histórica, etnológica, sociológica, económica, entre otras), literaria, artística y cultural. Torre y Tovar representaron mayormente este espíritu estético y científico. Este modo de obrar provocó la desaparición del concepto de anfictionía española.

Hasta aquí extendió Rojas Mix (1997) el segundo hispanoamericanismo, debido a la redundancia de la ideología nacionalista. Sin embargo, la segmentación en tres ciclos diferentes como se ha propuesto pretende evidenciar los matices y cambios que permitieron una evolución y renovación de la idea de hispanidad.

Por tanto, los conceptos revitalizados y en constante dinamismo durante este cuarto ciclo prepararon el escenario del quinto ciclo de la hispanidad: desde la década de los 70 hasta los 90.

21. DESDE LA COMUNIDAD HISPÁNICA DE NACIONES HACIA EL V CENTENARIO

Posterior a la muerte de Franco, el tercer hispanoamericanismo, según Rojas Mix (1997), tuvo su impulso. Buscaba desacreditar la anterior idea de hispanismo, imperialismo e integrismo; cambiar los nombres de las instituciones de cooperación. Se pretendió en este nuevo ciclo que España y América fueran "*inter pares* de tú a tú, sin 'madre patria' ni 'hijos dilectos'. Donde los criterios de protección sean reemplazados por los de socio y solidaridad, donde la noción misma de comunidad represente una meta y un futuro válido para todos" (Rojas Mix 389).

Durante la posguerra, Marías (1973) criticó en sus ensayos las realidades socioculturales, económicas, históricas, políticas, literarias y filosóficas de las naciones hispanoamericanas y las relaciones de las dos Españas. Entre sus ideas, venía planteando desde 1953 el concepto de España como plaza mayor de América:

> España tiene que desempeñar una función delicada y esencial respecto de la América española: tiene que ser su *plaza mayor* […] Hispanoamérica no tiene un lugar de presencia común, es decir, no tiene una

> plaza. Y la única posible es España. Ésta es la función capital, en mi opinión, que puede ejercer España respecto a los países de su linaje: ser la plaza mayor de Hispanoamérica (*Obras* 348).

En este espacio ideal, habrían de limarse diferencias, superioridades e inferioridades; se entablarían acercamientos, se librarían paternalismos, se evitaría la frivolidad. Se viviría plena y significativamente la hispanidad, si España fuera la plaza mayor de la América española, las dos serían más (Marías, 1953).

Empero, estas reflexiones evolucionaron y conllevaron que en 1992 Marías presentara su proyecto de comunidad hispánica o ibérica de naciones, con base en la figura del rey Juan Carlos I y el análisis de la situación de Hispanoamérica y España[94]. La Corona española fue durante la época imperial el vínculo entre los países de hispanoamericanos y Brasil. Por eso, después de la dictadura franquista, en 1976 el rey en cierto modo podría volver a dar:

> actualidad a ese vínculo, atenuado por siglo y medio de fraccionamiento y en alguna medida por brotes de nacionalismos en diversos países. La unidad de estos países se refuerza cuando se ve su comunidad histórica, el hecho de haber pertenecido durante tres siglos a una Monarquía única. La imagen más viva de Juan Carlos I en sus viajes a América no es la de Rey de España, sino simplemente "el Rey", el heredero de los reyes propios de aquellos países (Marías, *La Corona*… 83).

Justamente por encontrarse lejos del ámbito de lo político, no participar de ningún partidismo ni ejecutar intervencionismos de simpatías o antipatías, afinidades ni oposiciones, la figura del rey español, en tanto símbolo y expresión de prestigio, autoridad, continuidad y coherencia ante la transitoriedad de los gobiernos políticos, propiciaría que los países hispanoamericanos o iberoamericanos vieran en ella la representación de un proyecto histórico, en que todas estas naciones, sustentadas en sus personalidades heterogéneas y múltiples semejanzas, se "implantaran": convivieran sin estorbarse ni disminuir al otro, se potenciaran entre ellas y cooperaran en un espacio dialéctico por medio de las conexiones *reales* de la lengua, la religión, las costumbres y la participación individual en una cultura común, enfocadas a primar siempre un ambiente de absoluto respeto de la vida política de los países y sin recelos históricos de la cultura patrimonial hispánica occidental. Esta última nunca fue, como sí lo vieron Sierra y Lohmann, un simple "*trasplante* de sociedades europeas que se establecieran en otro suelo para reproducir en él las formas propias, sin más relación que la geográfica o económica con las tierras donde se habían instalado" (Marías, *La Corona*… 113). Al contrario, Marías consideró el patrimonio hispánico un "injerto": una aculturación que nació del intercambio de una nueva cultura hispana (lo prerromano, lo latino,

[94] En la década de los 90, dijo Marías: "España se está incorporando a las *instituciones* comunitarias europeas […], lo que le faltaba para normalizar jurídicamente su condición milenaria e irrenunciable" (99). En esta coyuntura, España debería aportar a Europa la conexión con Hispanoamérica, "sin la cual queda incompleta y mutilada […pues] su originalidad dentro de Europa, es ser *transeuropea*" (*La Corona*… 99-100).

lo cristiano, las tradiciones medieval, judaica y musulmana) sobre estructuras autóctonas del ser americano. En resolución, la comunidad hispánica o ibérica de naciones permitiría la implantación y participación del tejido espiritual llamado: hispanidad.

Sin embargo, para lograr este proyecto comunitario habría que solucionar problemas y plantearse retos como: los partidismos, conveniencias y relaciones oficiales gubernamentales; las desigualdad de los recursos, sociedades, desarrollo técnico e industrial; las dificultades en la formación intelectual y profesional, la falta de un mayor acervo bibliográfico iberoamericano más que local, el desprecio de la memoria histórica, la difusión de hostilidad entre los países debido a los temores y nacionalismos; las rivalidades económicas, deudas y corrupción administrativas; la pobreza, injusticia social y las crecientes crisis con respecto a la familia, las drogas, la religión y la carencia de imaginación concreta, ya que: "Es urgente, desde cada país hispánico, imaginar eficazmente a los demás" (Marías, *La Corona…* 125). Sobre esta misma serie de tópicos, Vargas Llosa dictó una ponencia crítica en 2007.

¿Pero cómo encarar estos problemas y retos? Según Marías, mediante los intercambios posibles gracias a la lengua, se potenciaría el reconocimiento de los recursos existentes en la extensión hispánica y se obligaría, así, a utilizarlos inteligente y continuadamente, evitando el error del "fraccionamiento, el aislamiento de cada porción, la insolidaridad, la pereza de conocer y aprovechar las técnicas adecuadas y que están a disposición de quien quiera hacerlas suyas" (*La Corona…* 124). La mayor vigencia de la moral católica permitiría enfrentar la crisis de las familias y los problemas de las drogas. La memoria y las costumbres posibilitan reconocer al ser, potenciar su imaginación y proyección auténticas; evitar la falsificación histórica, la fascinación del poder, la inestabilidad, la fragmentación y el olvido políticos y su visión deformada de la realidad, que obturan el porvenir. Por lo tanto, la necesaria visión proyectiva tanto en el nivel individual de cada nación como en el colectivo en busca de cómo solucionar los problemas anteriormente citados se sustentaba en aceptar el patrimonio cultural común y partir de él, pese a las diferencias territoriales, nacionales y lingüísticas, hacia un estilo de vida: "Por debajo de todo eso lo verdaderamente común, y lo más enérgico y valioso, es un *estilo de vida* ―compartido con el Brasil, a pesar de la diferencia de la lengua y de una historia relativamente diferente―. La manera de *instalación vital* es fundamentalmente unitaria" (*La Corona…* 102). Se escuchan ecos de García Morente en estas palabras de Marías.

Un estilo de vida de la hispanidad: esa relación entre las naciones hispánicas que admitiría que sus habitantes fueran forasteros en las otras naciones, no extranjeros; fueran parte de esa realidad supranacional que es el mundo de la lengua española, pues la integración

de un español solo podría acontecer en América, del mismo modo que un hispanoamericano estaría incompleto mientras desconociera España (Marías, 1973).

22. EN TORNO AL V CENTENARIO

Durante la década de los 90, Laín Entralgo aún sostenía, con un discurso radicado en la posguerra, que la hispanidad moraba en la posibilidad de ser hombre según la esencia de Europa, es decir, la posibilidad histórica engendrada por la fusión del legado helénico, el cristianismo, entre otros, que España supo implantar en América; y aunque, en su criterio, España no llevó a Hispanoamérica *la* cultura, llevó tan solo *una*, la occidental, la que permitió que los americanos cultivaran en términos de cultura universal el legado de las culturas prehispánicas (Lago, 1997).

El objetivo, según Laín Entralgo, debía ser aceptar, una vez más, la Conquista y la colonización española, la emancipación hispanoamericana, así como múltiples errores, violencia y deficiencia de ambas partes. Esta era la condición necesaria para establecer el diálogo fructífero entre las naciones, mantener sus identidades, potestades y asumir los respectivos deberes y responsabilidades en un programa de cooperación mutua, interdisciplinaria, actual y eficaz, gracias a su lengua común, fundamento de una empresa histórica susceptible de reducirse a cuatro verbos: asumir, reconocer, proyectar y ejecutar:

> Es decir, sin asumir con gozo lo que juntos aportamos a la cultura universal durante los tres siglos de historia común, no parece posible ser lo que en el mundo debemos ser; sin reconocer lealmente cuanto en el comienzo de esos tres siglos hicimos equivocadamente los españoles y cuanto no hemos hecho, unos aquí y otros allá algo que pudo ser hecho. "Y sin proyectar y ejecutar una vida histórica acorde con esa asunción, ese reconocimiento y esta exigencia, nuestras palabras de mutua salutación no pasarán de ser *verdura de las* eras" (Lago, *América…* 122).

En resumen, fortalecer como en la posguerra la idea de hispanidad en cuanto diálogo.

Sin embargo, durante la celebración del V Centenario se reveló cierto antiespañolismo (Marías, 1992). Algunas manifestaciones, declaraciones, artículos de prensa, reportajes de televisión, películas y novelas tendieron trampas sobre la conmemoración y distorsionaron la actuación y legado de España en América (Lago, 1992, 1997; Pasán y Cedrés, 2005). Se manejaron:

> viejos tópicos, se formulan juicios sobre la Conquista utilizando criterios y principios que hace cinco o cuatro siglos no formaban parte de los códigos al uso. Hechos acaecidos a finales del siglo XV o a comienzos del siglo XVI se juzgan con la sensibilidad y la ética jurídica del siglo XX. Nadie niega que al lado de hechos heroicos y grandiosos hubo violencias, crueldades y miserias, pero se olvida con frecuencia que frente a los abusos y atropellos se alzaron voces españolas de denuncia como las de fray

> Antonio de Montesinos y del padre Bartolomé de Las Casas o que prosperaron planteamientos doctrinales como los de Francisco de Vitoria y la Escuela de Salamanca (Lago, *América…* 166).

Empero, no todo fue pesimismo y rechazo del patrimonio histórico. Lo demuestran así algunos acontecimientos[95].

Desde este período, las labores de las Academias de la Lengua Española vienen dando coherencia y acentuando la unidad, riqueza idiomática y cultural común en la diversidad. Este es un esfuerzo mancomunado que beneficia a todos los hispanohablantes.

Entre 1985 y 1991, la Universidad Complutense de Madrid y el Colegio Mayor Zurbarán convocaron al Simposio sobre el V Centenario del Descubrimiento.

En Madrid, el Congreso de Diputados (1986) invitó a cooperar con proyectos y programas que contribuyeran con el desarrollo solidario, en la IV Conferencia de Presidentes de Parlamentos Democráticos Iberoamericanos.

De acuerdo con Fernández (1988), en 1987 se efectuaron en varias ciudades españolas diversas exposiciones (Pueblos de América en Fuenlabrada, Muestra Iberoamérica en tren, La Real Expedición Botánica a la Nueva España); seminarios (Seminario sobre el Estado Actual de la Investigación en Amazonía, La Huella de España en América); encuentros (II Encuentro Culturas en el Nuevo Mundo, III Encuentro Universitario de la Literatura Hispanoamericana, III Jornades D'Estudis Catalano-Americans); simposios (América después del Descubrimiento, I Simposio Iberoamericano de Estudios Indigenistas); programas (Sensibilización de la Opinión Pública Española sobre la Problemática del Desarrollo de Iberoamérica y la Cooperación Euro-Iberoamericana), entre otros.

Ese mismo año, Granada fue proclamada como capital cultural "Al-Ándalus 92" y Toledo como "Sefarad 92" (Fernández, 1988). Con esto, se enfatizaron las investigaciones y estudios sobre los aportes de lo hispano-musulmán y lo hispano-judío no solo a la empresa colombina, sino también a la hispanidad.

Asimismo, el rey Juan Carlos realizó varias visitas (Fernández, 1988). Presidió en Puerto Rico la Conferencia Iberoamericana de Comisiones Nacionales del V Centenario, en la cual se debatieron proyectos para los actos conmemorativos del Descubrimiento. Viajó a Estados Unidos, donde transmitió un mensaje televisivo para invitar a los norteamericanos a participar de la conmemoración. En España, acogió la inquietud del presidente portugués Mario Soares de ayudar a las democracias latinoamericanas, especialmente las

[95] Para complementar lo expuesto a continuación, puede confrontarse el artículo de Fernández (1988); en él se pormenorizan actividades realizadas en España, previas (1987-1988) al V Centenario: viajes oficiales, actualidades políticas, exposiciones, proyectos conmemorativos, actividades culturales, disputas por la capitalidad europea, la relación entre la Iglesia y el V Centenario, becas y concursos, publicaciones, instantáneas.

centroamericanas; de ahí que atendiera y firmara el plan de Esquipulas II, presentado por el expresidente costarricense y premio Nobel de la Paz, Óscar Arias Sánchez.

En 1988, se firmó el Tratado de Cooperación y Amistad Hispano-Argentino, el cual acordó "la aportación española de 335.000 millones de pesetas durante 4 años para relanzar la economía como base del apoyo a la democracia argentina" (Fernández, "Preludio…" 285). En agosto de ese mismo año, el presidente Ronald Reagan y el Congreso estadounidense aprobaron la Ley Pública 100-402, la cual convocaba a las celebraciones del Mes Nacional de la Herencia Hispana, cuyos objetivos son reconocer y conmemorar, como desde 1969 se viene realizando, los aportes culturales de España, México, Centroamérica, Suramérica y el Caribe a la población estadounidense.

En el Cono Sur, el Tratado de Asunción (1991) permitió la creación de Mercosur: una comunidad conformada por Argentina, Brasil, Paraguay, Uruguay y Venezuela; cuenta además con la asociación de Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador y Perú, y con Nueva Zelanda y México como observadores. Su objetivo es permitir la "expresión en sus sociedades democráticas, pluralistas, defensoras de las libertades fundamentales, de los derechos humanos, de la protección del medio ambiente y del desarrollo sustentable, así como su compromiso con la consolidación de la democracia, la seguridad jurídica, el combate a la pobreza y el desarrollo económico y social con equidad" (Mercosur §2).

Dos puntos de la declaración final de la I Conferencia Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobiernos (Guadalajara, 1991) dicen sobre el acervo cultural de Iberoamérica:

> 2. Representamos un vasto conjunto de naciones que comparten raíces y el rico patrimonio de una cultura[96] fundada en la suma de pueblos, credos y sangres diversos.
> 3. Reconocemos que este propósito de convergencia se sustenta no sólo en un acervo cultural común sino, asimismo, es la riqueza de nuestros orígenes y de su expresión plural (Lago, *América…* 187).

Asimismo, el decreto 24 de la II Conferencia Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno (Madrid, 1992) afirma:

> En Guadalajara declaramos que la cultura que nos une es la esencia de nuestra Comunidad y alentamos su fomento y progreso en el ámbito de nuestra geografía iberoamericana […] Por ello alienta actuaciones en los siguientes sectores: coproducción cinematográfica, constitución de un mercado común del libro, libre circulación de bienes culturales, a excepción de los que formen parte del patrimonio histórico-artístico, cooperación entre fundaciones culturales y, en general, todo cuanto suponga estímulo al fortalecimiento de la industria cultural […] Invita a avanzar e algunos proyectos, especialmente relacionados con la

[96] En el contexto, dicho concepto comprendía "las obras del espíritu creador ―literatura, arte, música, pensamiento― pero también la canción y la danza; la comida y el vestido; los modos de relación social; los valores que rigen la conducta y son transmitidos como parte de la educación impartida; los ritos y las costumbres, etc. Es decir, que en el concepto de 'cultura' entran elementos racionales, lógicos, pero también mágicos [pues] Hay cosas en América Latina que sólo se explican por lo inexplicable" (Lago, "El acervo…" 96; *América…* 191-92).

> restauración y conservación de monumentos y apoyos a las artesanías, para los que se cuenta con la experiencia de la cooperación española con países iberoamericanos (Lago, "El acervo…" 100; *América*... 195).

La noción de hispanidad explícita en estos decretos se perfila sobre cinco conceptos ya citados desde el siglo XIX: 1) un pasado común y la aceptación de los legados indígenas, españoles, portugueses, así como los africanos y orientales injertos luego; 2) la lengua española y su variedades dialectales enriquecedoras (concepto unamuniano); 3) la unidad en un nuevo modelo político, educativo y cultural que busque "erradicar el analfabetismo, mejorar la calidad de la enseñanza, conseguir una mayor difusión del libro, tanto literario como científico, intensificar los intercambios y exposiciones artísticas, las creaciones musicales, las ferias de artesanías…" (Lago, "El acervo…" 99; *América*... 195); 4) la tradición y la originalidad; 5) el presente y el porvenir de la cultura iberoamericana.

No obstante, Calvo (1992), en su análisis de los textos oficiales y discursos presidenciales, expuso que ni la cultura, la historia, la lengua, los valores, la religión, el indigenismo ni el mestizaje fueron los ejes de estas Cumbres Iberoamericanas, sino el desarrollo, la economía y la tecnología.

En la serie de la BBC de Londres: *El espejo enterrado*, y en el ensayo homónimo que recoge el material de dicho documental, Fuentes (1992), además de la fuerza ideológica artística, el concepto de mestizaje y las consecuencias económicas enmascaradas por la religión y la ética de cada momento histórico, destacó otra herencia colonial: el compromiso democrático y la rebeldía del "comunero" español en defensa de las instituciones populares, cuya principal figura es el municipio libre. Este legado es observable en las ideas de los primeros promotores de la hispanidad, los regeneracionistas, la Generación del 98 y nacionalistas españoles, José Martí y el arielismo en general. Sin embargo, Fuentes criticó que el rechazo de tal actitud democrática rebelde había conducido a errores en el enfrentamiento del modelo neoliberal capitalista y la vida política latinoamericana; verbigracia: la trasplantación de variables inglesas y francesas ajenas a la tradición y realidades del continente, que permitieron la aparición de regímenes totalitaristas.

Múltiples fueron las conmemoraciones y actuaciones en los Lugares Colombinos, en 1992. En Palos de la Frontera se tuvieron, entre otras, la celebración del Voto Colombino, la exposición Moguer 500 Años, la visita del papa Juan Pablo II (López, 1992). En Huelva, se organizaron la Feria Provincial V Centenario, el Congreso Mariano y Mariológico, la Regata Náutica Colombina; mientras que la Exposición Universal en Sevilla (Pasán y Cedrés, 2005), la cual no pretendía "ser glosa del pasado, sino trazar el futuro del mestizaje de las razas, las ideas y las culturas a través de cinco siglos de historia común" (Manuel Olivencia, 1987, cit.

en Fernández, "Preludio…" 289). En esta última exposición colaboraron oficialmente, entre otros, los países latinoamericanos, Portugal, Brasil, Filipinas, Estados Unidos, Francia, Israel, Túnez y Marruecos (Fernández, 1988); es decir, varias naciones que histórica y culturalmente se habían enfrentado o sido excluidas en relación con las ideas anteriores de hispanidad.

En torno al V Centenario la hispanidad quedó como una idea abierta, no definible en términos lógicos, racionales o históricos, sino en posibilidades dinámicas de diálogo y reflexión; e inclusive, a pesar de todas las divergencias de los siglos XIX y XX, como un sentimiento de solidaridad ibérica y latinoamericana. Esto condujo, por ejemplo, a que la hispanidad, durante la presidencia de José María Aznar, no fuera vista más como alternativa espiritual antagónica a los Estados Unidos, sino como un poder político exterior gubernamental subalterno a la América anglosajona (Vázquez, 2003; Juan-Navarro, 2006). Asimismo, llevó a que las relaciones culturales y económicas multilaterales entre España, Portugal y los estados americanos se estrecharan (y aún en el siglo XXI), debido a las necesidades parlamentarias democráticas (Congreso de Diputados, 1986); urbanísticas (Fernández, 1988); educativas, demográficas, lingüísticas, éticas, humanísticas, ecológicas, sanitarias, laborales, científicas, técnicas, entre otras (Choza y Ponce-Ortiz, 2010).

En fin, la conmemoración del V Centenario fue la ocasión donde se desencadenaron las divergencias y las polémicas (Rojas Mix, 1997). En este contexto de los 80 y 90, los países iberoamericanos se replantearon la conmemoración del V Centenario allende los discursos y competiciones colonialistas, imperialistas y bélicos del pasado, para proponer una hispanidad unificada lingüísticamente mediante el español, las lenguas indígenas, el portugués, el inglés y el francés, y "culturalmente mediante la aportación de las tradiciones europeas a las culturas paleolíticas y neolíticas autóctonas" (Choza y Ponce-Ortiz 293). La hispanidad, depositaria de todo el pasado iberoamericano, se perfiló en este ciclo, pues, como una verdad intercultural, una fuente de creatividad y diálogo.

23. APUNTE FINAL

Pese a que la aparición del término *hispanidad* data del siglo XIX, lo cierto es que la hispanidad se viene gestando como fenómeno desde antes y se renueva y reformula cíclicamente: desde las primeras relaciones entre españoles e indoamericanos en 1492; la unidad lingüística, religiosa, cultural, urbanística y política que fueron España y América española durante la Colonia; la adhesión intelectual y sentimental con la tradición hispánica común durante las independencias de las naciones americanas; los primeros esfuerzos de comunicación comercial e intelectual a principios del siglo XIX, el panlatinismo, la

Restauración española, el interés hispanoamericanista de España a finales del siglo XIX (primer ciclo de la hispanidad); la crisis de 1898, el regeneracionismo; el liberalismo y nacionalismo españoles a principios del siglo XX, la Fiesta de la Raza, la Generación del 14, el hispanismo (segundo ciclo); la ideología imperialista de Falange Española y el integrismo franquista (tercer ciclo); la posguerra española y mundial, el americanismo (cuarto ciclo); el proyecto de la comunidad hispánica de naciones, los acontecimientos alrededor del V Centenario y las ideas conciliatorias y colaborativas (quinto ciclo).

Las perspectivas sobre la idea de hispanidad han sido y son polémicas, contrarias, convergentes. Los múltiples conceptos implicados han dinamizado tal idea y permiten todavía hoy la apertura de su estructura, significados y repercusiones en las realidades socioculturales, políticas, científicas, técnicas, intelectuales, literarias, artísticas, económicas, comerciales y metafísicas de ese objeto ―abstracto o concreto― de meditación filosófica, histórica y expresiva llamado: América Latina, Latinoamérica, Hispanoamérica o Iberoamérica.

El término "hispanidad", por tanto, es heteroglósico en sí mismo. En él coexisten múltiples perspectivas. Así lo evidencian los cinco ciclos anteriormente planteados. Los significados del término van desde los más tradicionales hasta los más innovadores. En la misma ambigüedad del término radica la pluralidad de la idea de hispanidad y, por tanto, todas las representaciones posibles del ser hispánico. Por eso, debe aclararse que en este estudio el término "hispanidad" se encamina más hacia una apertura teórica y semántica, ya que la palabra poética albaniana busca proponer la hispanidad como una heteroglosia religiosa y cultural. Esta es una concepción que las ideas más tradicionales de los siglos XIX y XX no han considerado o han rechazado. En un mismo término, pues, habitan ambiguamente dos sentidos básicos: los tradicionales y los innovadores. El término, en español, no admite desdoblamientos; sin embargo, un hispanohablante puede percatarse de tal ambigüedad. En inglés, "hispanidad" no tiene traducción. Por lo tanto, con el fin de contrarrestar la ambigüedad y visibilizar claramente los dos sentidos básicos y las perspectivas en torno a ellos, en las conclusiones de este estudio se propone la creación del neologismo *Hispanicness* frente a la mera traducción de "Hispanidad", o aun de "hispanismo" por "Hispanism", término tan difundido en el ámbito universitario para referirse a los estudios hispánicos, culturales o literarios de los hispanohablantes de España y Latinoamérica. Frente a las concepciones más tradicionales de este segundo término, el neologismo pretende transmitir la apertura sociocultural y teórica no solo de la idea albaniana, sino también de las nuevas realidades que se están desarrollando en el quinto ciclo de la hispanidad.

En fin, hablar actualmente de "hispanidad" implica no solo una revisión de las realidades que han sido designadas históricamente con tal término, sino también la asunción

de un problema teórico. A fin de trascender las concepciones más tradicionales, prejuicios y condicionamientos que la ambigüedad del término “hispanidad” pueda suscitar durante este estudio o el análisis de las nuevas realidades objetivas de América Latina, Latinoamérica, Hispanoamérica o Iberoamérica, debe considerarse, en todo momento, la heteroglosia del término y la idea de hispanidad. Solo así se podrá comprender de la mejor manera las posibilidades de su amplio desarrollo, interpretación y comprensión, sobre todo en cuanto a lo sociocultural, histórico, filosófico y literario.

Capítulo IV

La hispanidad:
Un viaje interminable

1. CONSIDERACIONES GENERALES

En su momento, Fornoff y McClintock (1987) calificaron *El viaje interminable* como fusión de la poesía lírica y épica, que ofrece un regreso a los orígenes mesoamericanos, hispánicos y su convergencia en la Conquista. En efecto, este primer libro de *Infinita memoria de América* presenta una estructura que inmediatamente recuerda a la poesía épica, pero con una distintiva fuerza subjetiva y metafórica, más propias de la lírica. Por eso, el poemario organiza en verso diálogos, hechos legendarios o de gesta, elementos poéticos y descriptivos.

La composición de *El viaje interminable* se cimienta en diez cantos. Cada uno 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 la configuración definitiva del ser hispánico y el comienzo de la construcción de las realidades del Nuevo Mundo. La división de este poemario en cantos evoca la distribución de las epopeyas orales y escritas en rapsodias. Los epígrafes, en tanto recursos paratextuales, aportan citas de otras epopeyas como *El Mahabaharata* o *La Eneida*; obras de Séneca; textos míticos como el *Popol vuh*, poemas nahuas y quechuas, además de una plegaria incaica; fuentes documentales y crónicas como el *Diario de Colón*, transmitido por fray Bartolomé de las Casas, *Leyenda de los indios haitianos* de fray Ramón Pané, *Historia general de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo, *Hispania Victrix* de Francisco López de Gómara e *Historia del Almirante de las Indias don Cristóbal Colón* de Hernando Colón. En síntesis, en esta unión de poesía lírica y épica se busca la exaltación de los valores culturales, cósmicos y sagrados que conforman no a un héroe en particular, sino al heteroglósico ser hispánico que termina de perfilarse a finales del siglo XV en el Encuentro de 1942.

Con este último término, no se pretende comunicar la idea de que es Europa quien encuentra al *otro*; de hacerlo, se seguiría en el paradigma *cosificante* del ser según el discurso colonial. En este estudio, se emplea el término "Encuentro" para referirse a aquellos procesos históricos objetivos, en que coinciden los tiempos y circunstancias de dos o más grupos culturales. Por eso, se habla del Encuentro de 1942, el Encuentro de 711 u otros en general. El uso de la mayúscula en este caso enfatiza la visión que busca darse.

Los epígrafes generales del poemario, dos citas del *Manifiesto trascendentalista*[97], advierten que se trata de una poesía escrita desde la perspectiva de este movimiento literario,

[97] "La poesía expresa aquello que, aunque real y propio de la vivencia humana, no logra expresarse plenamente en las ideas, puesto que, por su propia naturaleza, trasciende los marcos de la experiencia contingente" y "La poesía trascendental es el resultado normal del desarrollo de la poética, es el fin conocido ignorado, al que ha

la cual parte en este poemario de la verosimilitud y lo real e histórico de la península ibérica, el Neolítico americano, el Encuentro de 1492, la Conquista y la Colonización, pero de modo tal que la palabra poética lleva esas experiencias objetivas hasta un nivel donde ya no son 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, con cierta concordancia con algunos hechos objetivos de la historia.

En relación con la edición costarricense de 1983, *El viaje interminable* publicado en *Infinita memoria de América* presenta variantes. En ocasiones se han unido o separado estrofas, quebrado o complementado versos; agregado signos de puntuación, prefijos, palabras; o bien cambiado signos, conjunciones, preposiciones o acentos ortográficos. Todas estas variantes se indican entre corchetes en las citas. En este poemario, como en los tres siguientes, se señala con asterisco cuando se ha suprimido o sumado un blanco interestrófico. El cambio mayor se observa en el inicio. Los epígrafes de Séneca y López de Gómara aparecen como los generales del poemario; sin embargo, en la edición de 1991, estos son los epígrafes del primer canto ("Teoría del mar"), el cual presenta dos partes I, como si la primera fuera una especie de prólogo del poemario; mientras el segundo, la pieza inicial del tríptico. En la primera edición, ambas partes conforman todo el primer poema ("Es la hora del mar"), texto fundamental para la lectura de *El viaje interminable*, debido a su carga simbólica. Si se conservan la estructura del primer canto y los epígrafes correspondientes de las ediciones de 1983, se observa un indicio formal que apoya la lectura del poemario inclusive como un "viaje interminable", ya que tanto el primero como el último canto del libro presentan un epígrafe del *Diario de navegación* de Colón, que invita a una lectura cíclica y, por tanto, de *interminabilidad* o retorno. En las líneas siguientes, se justifica la preferencia por el comienzo de *El viaje interminable* según la edición costarricense de 1983, la cual se encuentra ratificada por la edición española del mismo año, a pesar de que para el resto del análisis se sigue con la edición de 1991.

2. EL MAR Y EL CABALLO, EL DESEO Y EL DESTINO

Como se dijo, "Es la hora del mar" constituye la primera pieza del tríptico "Teoría del mar" (canto primero) en las ediciones costarricense y española de 1983. Su unidad de sentido es tal, gracias a la metaforización del "mar" como un "caballo", que resulta improcedente su

---

ten[d]ido toda la gran experiencia de la poesía". Solo la segunda figura en la edición española de 1983; ninguna de las dos, en la costarricense del mismo año.

segmentación en dos partes en la edición de 1991[98]. Para efectos de analizar este poema, se utiliza la edición costarricense de 1983, pues se demuestra a continuación la unidad semántica de la primera edición del texto.

El mismo título "Es la hora del mar" sugiere que se ha llegado a un momento cósmico determinado, a una sincronía entre las fuerzas ctónicas, las intuiciones del propio Almirante sobre un rumbo a Asia; las circunstancias jurídicas, políticas, económicas, culturales y personales; los saberes lingüísticos, filosóficos, astronómicos, cosmográficos, astrológicos, marítimos e instrumentales que permitieron la aprobación y el desarrollo de la empresa del viaje a las Indias. El sujeto lírico siempre sugiere que se trata de las intuiciones del Almirante. Sin embargo, en el discurso objetivo de varios cronistas del Nuevo Mundo, como Fernández de Oviedo, Las Casas, Hernando Colón, López de Gómara, Jerónimo de Mendieta o el Inca Garcilaso de la Vega, se menciona la existencia de una teoría del predescubrimiento: la leyenda de un piloto portugués anónimo quien habría llegado hasta las Antillas por desvío de los vientos y regresado a informar a Colón sobre tierras más occidentales (Todorov, 1998; González, 2008). Manzano (1989) y Areta (2008) han descrito las circunstancias desde 1485 hasta 1492, en torno al proceso de Colón para conseguir de los Reyes Católicos la aprobación de su proyecto. Colón padeció el rechazo secreto y público por ser extranjero y "de non doto en letras, de lego marinero, de hombre mundanal" (Manzano 111); asimismo, "la reticencia de unos monarcas ocupados en muchas otras guerras y conquistas, y especialmente en la de Granada" (Areta 163); hasta que en 1489, en la corte de Jaén, por mandato de la reina, el Almirante comenzó "a ser estimado y graciosamente oído de los cortesanos, que hasta allí se burlaban de él" (Manzano 267). Colón fue un letrado. Sobre algunas fuentes bibliográficas manejadas por él y su bagaje cultural, anota González:

> Ambos cronistas [Hernando Colón y el padre de Las Casas] mencionan a los autores que fueron determinantes en el proyecto colombino: filósofos de la Antigüedad como Aristóteles y Séneca, geógrafos clásicos como Ptolomeo, científicos árabes como Averroes y Alfragano, y, especialmente, tres textos, el *Imago Mundi* o *Tractatus de imagine mundi* (1410), de Petrus Alliacus (cardenal Pierre d'Ailly), publicado en Lovaina entre 1480 y 1483; la *Historia rerum ubique gestarum* (1461), de Eneas Silvio Piccolomini, impresa en Venecia en 1477; y *El libro de las maravillas* de Marco Polo (escrito hacia 1300), en la edición de Amberes de 1485 ("La génesis…" 172).

"El mar es un viaje/ de unísonos caballos de ceniza./ Un galope abisal de cascos últimos, como un metal golpeando interminable/ en la zona más ciega del olvido" dice la primera estrofa de *El viaje interminable*. Simbólicamente, el "mar" representa el dinamismo

[98] El investigador escribió a Albán, vía correo electrónico, el 23 de abril de 2014, para consultarle por la causa de este y otros cambios. Su respuesta confirma que se trata de meras "veleidades editoriales. La única forma de tener un referente verosímil es basarse en la edición original", la cual, en su criterio, es la costarricense de 1983.

de la vida, el tránsito desde unas realidades hasta otras, las situaciones de ambivalencia e incertidumbre de la vida y la muerte, las fuerzas inconscientes del ser humano (Chevalier y Gheerbrant, 1988). Tales sentidos resuenan en los versos anteriores, los restantes del poema y en otros textos, en los cuales asimismo se reitera esta metáfora del "mar" como "un viaje de unísonos caballos de ceniza". El "viaje" en sí connota una invitación a pasar al más allá; a ejecutar un tránsito espacial, inconsciente, onírico o místico en busca de un conocimiento concreto o espiritual: "El viaje expresa un profundo deseo de cambio interior, una necesidad de experiencias nuevas, más aún que de desplazamiento local […] es testimonio de una insatisfacción, que impele a la búsqueda y al descubrimiento de nuevos horizontes" (Chevalier y Gheerbrant 1067).

Los elementos metafóricos propios del campo semántico del "caballo" ("cascos", "potro enjaezado/ por la espuela del ansia", "grupa brillante de espejismo", "lomos oscuros como abismos", "la crin ciega del viento", "las pezuñas ya niebla", "los belfos en donde/ la noche se humedece", "Corcel", "corres a beber/ apartando la tierra/ con tus pezuñas diáfanas", "Trotas por laberintos secretos/ donde se gesta el alba", "los caballos oceánicos/ prestos en lo invisible") asociados al "mar" permiten, por un lado, corroborar formalmente que las dos partes I del primer canto en la edición de 1991 conforman una unidad textual como se presenta en 1983; por otro, establecer una vivificación del "mar" y sus fuerzas naturales manifiestas en el tiempo determinado para que Colón y los sujetos hispano-cristianos[99] se adentren en las profundidades de la vida y la muerte, de modo que lleguen a la otra orilla, donde el "mar" o "caballo" se convierte en un símbolo uránico o solar, ya que conduce a un espacio de revelación o descubrimiento[100].

Se puede decir, pues, que el "caballo", en este texto, participa de una semántica imaginaria propia del régimen diurno[101], porque verbaliza figurativamente, en un primer momento, el paso del tiempo, la muerte y la oscuridad, o sea, tiende a un isomorfismo

[99] Durante el desarrollo de *El viaje interminable*, salvo las menciones indirectas, los recursos paratextuales y las referencias a hechos objetivos de la historia, no existe un indicio que permita denominar a estos sujetos como hispano-cristianos, hasta el último poema donde se los describe con una serie de gentilicios que los ubican en una dimensión espacial e histórica ocupada por el cristianismo en España.

[100] "Pero la noche conduce al día y se llega a que el caballo, siguiendo este proceso, abandona sus oscuridades originales para elevarse hasta los cielos, en plena luz" (Chevalier y Gheerbrant 208).

[101] De acuerdo con Durand (1982), el régimen diurno se funda en estructuras esquizomorfas a partir de la dominante postural, los rituales de separación, purificación y elevación, pues dicho reflejo postural equivale a la búsqueda de una verticalidad ascendente física e intuitiva, así como de división visual y manual. Se caracteriza, en consecuencia, por un esquema ascensional y diairético, donde son arquetípicos, en el primer caso, los símbolos de la cima, el jefe, las luminarias y el cielo; mientras en el segundo, la luz, la espada y el bautismo. Así, este régimen se define como homogeneizante, puesto que se dirige a la conquista de la verticalización, lo espectacular y lo heroico. Sin embargo, presenta una parte antitética, relacionada con lo negativo de las tinieblas, el devenir temporal, los animales monstruosos y la caída.

teriomorfo y nictomorfo[102]; mientras, en segunda instancia, se vincula a los esfuerzos sublimes de expansión y elevación, o sea, corresponde a un símbolo ascensional[103]. Esta "teoría del mar" o metaforización del "mar" como un "caballo" evidencia justamente la dualidad de tal símbolo.

Durand señala que el "caballo" es un símbolo teriomorfo del tiempo ligado a los relojes naturales y el "agua":

> Los poetas no hacen más que encontrar el gran símbolo del caballo, tal y como aparece en cantidad de mitos y leyendas, ya sea en relación con constelaciones acuáticas, con el trueno o con los infiernos antes de ser anexados por los mitos solares. Pero estas cuatro constelaciones, incluso la solar, son solidarias de un mismo tema afectivo: el espanto ante la fuga del tiempo simbolizada por el cambio y el ruido […] el caballo acuático también se reduce al caballo infernal. No sólo porque el mismo esquema de movimiento es sugerido por el agua corriente, las olas saltarinas y el rápido corcel […] sino que además el caballo es asociado al agua debido al carácter terrorífico e infernal del abismo acuático (*Las estructuras…* 79-82).

Esta representación simbólica y arquetípica —en sentido durandiano, no junguiano— del "mar" como "caballo" evoca el mito helénico de Poseidón (Eliade, 1964, 1974; Durand, 1982; Grimal, 1994; Garibay, 2006). Este es el dios de los mares y las conmociones telúricas —lo que le da un aspecto infernal—, quien crea al caballo, lo guarda en sus establos en Eubea, lo regala a los atenienses. Su propio carro es halado por monstruos mitad caballo y mitad serpiente. Adopta la forma de semental: así se acercó a Gea, Deméter Erinnys y engendró a las Erinias, dos potras demonios de la muerte, además del caballo Arión con Deméter. En fin, "Poseidón da el tono a todo el simbolismo griego del caballo" (Durand, *Las estructuras…* 82), el cual se evidencia como herencia cultural del ser hispano-cristiano y, por ende, del ser hispánico enunciado poéticamente por el sujeto lírico de *El viaje interminable*.

Asimismo, se escucha un eco de otra herencia cultural hispánica, en este caso hispano-judía. En la metáfora "lomos oscuros como abismos" resuenan los versos de Y^{e}dudah ha-Levi: "¡Cómo te desean los que gracias a ti [Poniente]/ cabalgan sobre el lomo del mar subidos a una tabla" (cit. en Sáenz-Badillos 96).

En fin, en el poema albaniano, el "mar" representa las fuerzas ctónicas cuando aparece asociado, además del agua, al fuego mediante las alusiones al deseo interior, la expresión de

---

[102] Durand (1982) habla, dentro de la parte negativa del régimen diurno —el cual denomina "Los rostros del tiempo"— de símbolos teriomorfos, referidos a la monstruosidad animal, las inclemencias y catástrofes meteorológicas, el movimiento fugaz, cambiante, doloroso y caótico del tiempo; y de símbolos nictomorfos, asociados al ámbito de las tinieblas y la oscuridad.

[103] En la parte positiva del régimen diurno ("El cetro y la espada"), Durand (1982) ubica los símbolos ascensionales: aquellos relacionados con la posición erguida, la sublimidad, la verticalidad espiritual, la ascensión y la soberanía (militar, jurídica, religiosa).

lo sexual compartido también por el símbolo del "caballo" o bien la "sal"[104] ("Cercado en los recodos/ del sonido y la noche,/ como un tacto sexual lleno de peces/ que subiera a los lechos todo fosforescencia", "su sal innumerable", "eres el magma con que la belleza/ forja su intensidad de flecha ungida", "el mar crece día a día,/ en extensión y en fuego"), la tierra ("los lomos oscuros como abismos de pronto", "Corcel innumerable/ cegado por los óxidos terrestres") y la luna ("la pleamar azorada de la estrella", "Que el mar nace en los cuerpos/ deshechos por la luna"), al igual que a otros símbolos nictomorfos como la "noche" ("Que por las noches sale/ de las casas un fluido compuesto/ por memorias y muertes y sueños habitados"), la "sombra" ("Tiene la fuerza de la desmemoria,/ la unidad de la sombra") y la "niebla" ("las pezuñas ya niebla"), junto a símbolos catamorfos[105] ("lomos oscuros como abismos de pronto", "los ojos abismados", "Una a una las cosas/ emprenden el prodigio/ de caer a su centro").

Antagónicamente, el "mar" también connota en el texto las fuerzas uránicas ya que, en primer lugar, en tanto se lo metaforiza como "caballo", adquiere la cualidad de este para pasar "con igual facilidad de la noche al día, de la muerte a la vida, de la pasión a la acción" (Chevalier y Gheerbrant 217); y, en segundo lugar, se vincula con símbolos diairéticos[106], como el aire ("la burbuja incierta/ de la más honda,/ la más delgada y rápida,/ la más grácil y sorda,/ la más llena de nombres/ transparencia del mundo"); y espectaculares[107], como el fuego ("el deseo del mar") y el sol ("la luz", "el alba"). Esto se puede comprobar en los siguientes versos: "*Trotas por laberintos secretos*/ *donde se gesta el alba*,/ *subes en el deseo*/ *redondo de los pájaros*,/ y bajas, no ceniza, no afrenta,/ *a reunir el viaje y su memoria*,/ *el poder y la noche*,/ *la belleza y el tiempo*,/ *la ceniza y el tallo*"[108].

En síntesis, el "mar", al ser metaforizado como un "caballo", refuerza la *coincidentia oppositorum* de la vida y la muerte, lo uránico y lo ctónico, lo solar y lo lunar, lo conocido y lo ignoto; la unión de opuestos que conduce a la búsqueda del conocimiento concreto o espiritual que justamente el "viaje" posibilita. Esta reunión de contrarios se expresa retóricamente en el poema, mediante antítesis como: "La *exacta, móvil hora*/ del deseo del mar" u "*Oro nocturno*". La "teoría del mar", entonces, se refiere a la revelación especulativa

[104] "Los diversos aspectos del simbolismo de la sal resultan del hecho de que se extrae del agua marina por evaporación; L.C. de Saint-Martin dice que 'es un fuego liberado de las aguas', a la vez quintaesencia y oposición" (Chevalier y Gheerbrant 906).
[105] Los símbolos catamorfos son el tercer tipo de los presentes en la parte negativa del régimen diurno; remiten a la caída, el abismo y la carne (Durand, 1982).
[106] Los símbolos diairéticos forman parte del aspecto positivo del régimen diurno y se refieren al héroe, la virilidad, las armas, la belicosidad y la purificación (Durand, 1982).
[107] Los símbolos espectaculares completan junto con los ascensionales y diairéticos el aspecto positivo del régimen diurno. Específicamente, se asocian con la luz, lo solar, la videncia y la palabra (Durand, 1982).
[108] La cursiva de esta cita y las siguientes a lo largo de este estudio es resaltado del investigador.

o intuitiva que conduce a la búsqueda del conocimiento, la aventura de enfrentarse a los contrarios de la vida y lo psíquico ("Que el mar es el viaje/ permanente del cuerpo,/ la madera y la luz,/ los ojos abismados"), a la empresa mayor que demanda del ser humano la trascendencia de sus pasiones y acciones, el heroísmo, la asunción de un destino cósmico que determina al ser hispano-cristiano justamente, porque "Es la hora del mar".

El tema del destino se encuentra presente a lo largo de *El viaje interminable* como fuerza cósmica que predetermina y sincroniza ("un mandato azul"), desde el viaje de sus antepasados, al ser hispano-cristiano del siglo XV y al ser indoamericano, la navegación ultramarina y el Encuentro de 1492. Este tópico se desarrolla poco a poco a medida que se adentra en la lectura e interpretación del poemario en relación con otros ejes temáticos. No obstante, las siguientes metáforas confirman claramente a lo largo del poemario el concepto del destino, aun con un término antitético como "azar"; por ejemplo:

> Es la hora del mar.
> La exacta, móvil hora
> del deseo del mar
>
> […]
>
> los mapas indelebles
> del temor y del tiempo
>
> […]
>
> el mar, espejo último,
> esperaba en la playa.
>
> […]
>
> liberaron las olas
> destinadas al hombre
>
> […]
>
> Cumplieron el destino
> con la ceguera y la deriva propias
> de quien asume su mortalidad
>
> […]
>
> Cumplido el tiempo
> sólo faltaba su deseo
>
> […]
>
> Ya poblada la sed,
> ya cumplido su azar.
>
> […]
>
> Todo lo decidieron
> antes de ir al futuro

[…]

Que ellos cumplieron, que no fue el destino.

[…]

Que ellos cruzaron, leales como el tiempo,
sobre una muerte y otra,
seguros del azar que los guiaba. (32-3, 35, 45, 49, 72, 90, 123, 125-7)

Ese "deseo", "la aguja del ansia", que se viene mencionando, inicialmente aparece asociado con las fuerzas ctónicas que movilizan al "mar" a sincronizarse con la empresa colombina. Sin embargo, luego se refiere a las fuerzas psíquicas e intuitivas que mueven al ser hispano-cristiano a buscar no solo una ruta comercial hacia las Indias, como dice la historia objetiva; sino a entregarse a una necesidad inconsciente de encontrar lo misterioso del cosmos y dentro de sí, obligándolo a abandonar su espacio seguro en tierra y sus saberes medievales ("un leal atado de cartas amarillas"), en medio de un ámbito de incertidumbre como el "mar", frente al cual se reconoce especularmente desde antaño: "Y el hombre, solo/ ante la amurallada geografía./ Y el hombre, solo/ ante el incomprensible esplendor [último]/ de tus veloces ojos no humanos./ Vaticinando nortes/ que se esfuman de pronto/ y dejan solamente/ el árbol de la muerte ante la orilla". En estos versos, se observa el posicionamiento del ser humano ante el "mar", de modo que lo contempla y especula sobre lo ulterior, cuanto está más allá de su percepción sensible y racional; lo que tiene que abandonar ante la enormidad, lo sublime y magnificente del "mar" (la segunda persona en estos versos). Por consiguiente, este ser:

Vestido de solares transparencias
convoca tu relámpago secreto,
la náufraga marea
que espera la deriva,
los ojos nacarados
de moluscos o dioses sumergidos.
Y decide partir.
Quema la casa, el árbol.
Rompe un leal atado de cartas amarillas.
Y decide ser dios en el olvido. (36)

No es de extrañar que, debido a este "deseo" interior de viajar, el sujeto lírico al principio del poema "La lluvia sumergida" (II, canto primero) utilice una metáfora que funciona como apóstrofe para invocar al "mar" ("Lengua plural y ciega,/ lamedora de rocas/ y de su inmóvil pecho/ balsámico de niebla") y solicitarle que inunde el mundo, con el propósito de poder entregarse a su ámbito marino, fuerzas interiores y partir sobre ellas, destruyendo antes lo familiar, sus leyes, políticas, reglas, moral, parte de sus creencias

religiosas: "Quema la casa, el árbol", "el árbol que señala/ plenitudes y cae"; es decir, su *axis mundi*, el centro de su mundo y el universo (Eliade, 1981). Respecto de esto, dicen Chevalier y Gheerbrant: "El árbol se compara al pilar que sostiene el templo y la casa, a la columna vertebral del cuerpo […] El árbol presenta seguridad sobre un plano espiritual" (125). En otras palabras, el sujeto lírico sugiere que ante el "mar" el ser hispano-cristiano del siglo XV siente la necesidad de abandonar aquello en cuanto cree, el depósito de *la* cultura y *su* voz, *los* conocimientos epocales y *su* estilo de vida, con el fin de entregarse a una transformación, una renovación posibilitada por el "viaje" sobre el "mar" —ese "potro enjaezado/ por la espuela del ansia"— y el fuego. Literalmente, se desarraiga, y no es casualidad que también esta acción sea en origen una metáfora botánica. Según la historia, el ser hispano-cristiano no abandona sus creencias católicas ni ideales culturales, sino que construye más bien sobre estos legados las realidades del Nuevo Mundo; empero, el sujeto lírico ofrece libremente una visión subjetiva de la empresa simbólica del hispano-cristiano ante el "mar" y sobre este.

Por otra parte, el título "La lluvia sumergida" y el epígrafe de este poema[109] advierten la presencia de un mito recurrente en Mesoamérica, el Caribe y Brasil: el relato del diluvio o la gran inundación causada por el agua que fluye desde calabazas quebradas.

En la tradición maya-yucateca, se cree que:

> Giayalael mata a su padre y oculta sus huesos dentro de una gran calabaza que esconde en la colina. Después de un año, lleva a su hermano Halal a lo alto de la colina para que vea los huesos de su padre. "Tomó la calabaza en que los había enterrado y Halal la quiso para sí y se la arrebató. Entonces la calabaza cayó de las manos de los hijos y dio contra el suelo y se hizo pedazos. Y estaba llena de agua que empezó a correr desde arriba de la colina hacia los valles y los campos y después [fue] un gran mar que se tragó la tierra de los hombres rojos con todas sus ciudades y maravillas" (Margery 92).

Asimismo, entre los taínos se cuenta:

> Yaya mata a su hijo Yayael y pone sus huesos dentro de una calabaza que cuelga del techo. Un día llegan los cuatro caracaracoles, y descuelgan la calabaza. Al sentir que venía Yaya… "y queriendoen aquel apuro colgar la calabaza, no la colgaron bien, de modo que cayó en tierra y se quebró. Dicen que fue tanta el agua que salió de aquella calabaza, que llenó toda la tierra…" (Margery 92).

Por último, los carajás[110] dicen que sus ancestros:

> desentierran a un hombre llamado Anativa y lo llevan a su poblado. Anativa comienza allí a cantar y a bailar. Los indios se asustan de su comportamiento y huyen del poblado. Anativa, enfadado, los persigue transformado en piraña. Al ver que no se detienen, rompe una de las calabazas que llevaba e inmediatamente el agua empieza a subir, pero los karajás siguen huyendo. Anativa rompe otra, luego otra

[109] "Dicen que fue tanta el agua que salió de aquella calabaza, que llenó toda la Tierra… Entonces dicen que tuvo origen el mar" (Albán, *Infinita*… 35).

[110] Las tribus carajás forman una familia lingüística aislada, con varios dialectos menores; habitan en la zona del río Araguaya y parte del Xingú, especialmente en la isla Bananal, en Brasil (Ibarra, 1980).

> y más tarde otra, y cada vez el agua subía más arriba, hasta que por fin toda la tierra quedó inundada (Margery 92).

Debido a esta resonancia mítica, la "lluvia", sumergida o no, los "ríos arriba", "el lago/ bebido por la savia y sus prodigios", "la cascada", "rocío que inclina/ el secreto del pétalo/ hacia el musgo dormido", "cielo sumergido"; es decir, todas las formas del agua ("Ah geometría de estrella,/ mineral por lo ignoto removido,/ perfección encendida/ por la sed o la lluvia") quedan ligadas al simbolismo del "mar" a lo largo de *El viaje interminable*. Este enlace simbólico y mítico se encuentra presente en la configuración náhuatl del mundo, según la cual la superficie terrestre (*tlaltícpac*) tiene la forma de un disco ubicado en el centro del universo y rodeado por una extensión de agua a modo de anillo (*teo-atl*); de ahí que el mundo sea conocido por los nahuas como *cemanáhuac* o "lo-enteramente-rodeado-por-agua", puesto que el agua que se prolonga y se junta con el cielo. Estas aguas celestes o divinas (*ilhuica-atl*) son, justamente, las pluviales, las terrestres y las marinas, regidas y otorgadas principalmente por el dios de la lluvia, Tláloc (Krickeberg, 1971; León Portilla, 1974; Matos, 2003), a pesar de que hay versiones del mito que le atribuyen el dominio de las aguas terrestres a Chalchiutlicue, esposa de Tláloc (Krickeberg, 1971).

Es tal la ensoñación provocada por el "mar", pues, que el sujeto lírico, sito en un momento anterior al Encuentro de 1492, parece tener una visión. Siguiendo los principios de la onirología medieval de Macrobio, González expone que un soñador puede llegar a comprender "por sí mismo lo que ha de sucederle, mediante la visión de imágenes oníricas que se corresponden exacta y unívocamente con los hechos futuros a los que aluden y que en virtud de su claridad resultan instantáneamente inteligibles sin la intervención de intérpretes" ("La visión…" 416). De ahí que el sujeto lírico, en tanto soñador frente al "mar", *vea* prospectivamente la partida de las carabelas colombinas, su llegada a tierras americanas entre adversidades y los daños de la Conquista. Además, el uso de los tiempos verbales (pretérito perfecto compuesto, presente, futuro simple) plantea la posibilidad de interpretar cierta anulación del tiempo a la luz del eterno retorno, dado que el "mar" es también símbolo del tiempo cíclico dentro del esquema imaginario de la reiteración. Al respecto, véanse las siguientes estrofas:

> Y sobre ti *han venido* los navíos
> rodeando los ojos de la muerte,
> las lunas y el ultraje,
> alrededor del puma del estrago.
> Y junto a ti se *aprestan*
> a penetrar al alba,
> con la vela y los dedos
> humanos de la arcilla.

Y por ti *llegarán*,
y *seguirán* sobre tu sombra impura,
por sobre la burbuja
de tu belleza última,
con persistente soledad,
como un péndulo oscilante que uniera
el naufragio y el ala.
Seguirán hacia el rumbo
que la aguja del ansia
señala entre el deseo,
sin agotarse el alba,
de lo siempre invisible. (38-9)

Con lo analizado hasta el momento sobre el primer canto, se puede afirmar que el "mar" no solo es el espacio por donde el sujeto lírico *ve* que se reúnen los hispano-cristianos e indoamericanos, sino que también connota la energía psíquica, simbólica e intuitiva que los obliga a sincronizarse con el cosmos, a fin de que la empresa del Encuentro se geste.

En esta sincronía se observa la presencia del pensamiento taoísta, según el cual el ser y las energías del cosmos están asociados desde su nivel microcósmico con un ente trascendental (macrocosmos) (Wong, 2004). El sujeto lírico propone que las fuerzas marinas o ctónicas se encuentran en sincronía con las fuerzas arquetípicas e inconscientes que conducen a Colón a, primero, intuir una visión y forma del mundo; segundo, reflexionar racionalmente sobre dicha visión, pero más como respuesta a intereses objetivos, económicos y políticos, los cuales no vienen al caso. En otras palabras, el sujeto lírico, acorde con el taoísmo, presenta la empresa colombina y el Encuentro de 1492 más allá de los intereses personales y monárquicos, ya que ambos acontecimientos responden a una energía que simultáneamente prepara el cosmos y al hombre con sus herramientas, instrumentos y saberes necesarios para llevar a cabo tal hecho heroico —entiéndase este adjetivo en el ámbito de lo mítico, más que en lo moral o axiológico— y trascendental.

Los "caballos" oceánicos se sincronizan con las expediciones de Colón. Esta tesis poética se cimienta, por tanto, sobre la sincronicidad de procesos cósmicos, cuyas fuerzas interiores son estructuralmente misteriosas en sí mismas y para la razón. Abordar los hechos en torno a la invención de América desde el punto científico es objetivo de la historiografía, área del conocimiento que descarta cualquier finalidad trascendente o inmanente del devenir histórico, llámese providencialismo, teleología, intencionalidad divina. Los propósitos cósmicos estarían en el nivel de estas últimas especulaciones acientíficas. Sin embargo, a la palabra poética, albaniana y en general, poco le importa demostrar y comprobar hechos o fenómenos racionalmente. De ahí que, dentro de todas estas especulaciones que buscaron explicar las navegaciones de Colón, el sujeto lírico de *El viaje interminable* desarrolle estéticamente aquella más acorde con su ideario, noción simbólico-mítica del "viaje" y las

vivencias del misterio cósmico, sagrado, sin caer por esta última analogía en el discurso providencialista que cobró relevancia y justificación del Descubrimiento durante el segundo y tercer ciclos de la hispanidad.

Esta energía macrocósmica que sincroniza la empresa de Colón, pues, no es sino el mito del *anima mundi*: el alma del mundo, el espíritu etérico y puro, la causa del movimiento interior de un ente u objeto de la naturaleza, igual a como el alma anima al ser humano. El *anima mundi* es la única fuerza vital trascendente que *es* todo en propósito y forma, pues infiere "la noción del universo como un ser viviente y, en consecuencia, la ausencia de un alma individual, ya que no existe una diferencia sustancial entre lo que anima al ser humano y a los demás objetos" (Campos, *De la permanencia…* 327).

Por último, la visión del sujeto lírico ofrece un movimiento prospectivo en medio de estos cantos épicos; no es la única ocasión, como se demuestra más adelante. Sin embargo, en "Espejo de la memoria" (canto segundo), el sujeto lírico evoca los cimientos del ser hispano-cristiano o los habitantes de la península ibérica, con el propósito de ofrecer un panorama de sus herencias hasta finales del siglo XV.

3. LOS PUEBLOS QUE SE HICIERON A LA MAR

Más allá de la tridimensionalidad del ser español de que habla Castro (1966), el sujeto lírico de *El viaje interminable* detalla a un ser hispano-cristiano que presenta rasgos culturales plurivalentes propios del sincretismo vivido en la península ibérica desde el siglo VI a.C., e inclusive de otras civilizaciones antiguas como los mesopotámicos, egipcios, cretenses o persas.

Para el sujeto lírico, en el hispano-cristiano resuenan ecos de esa "diáspora invisible": esos grupos indoeuropeos y no indoeuropeos que "ascendieron al norte:/ y a su boreal insomnio,/ se marcharon al sur/ a destinar la arena,/ al oeste por niebla,/ y al este por el gozo/ brillante de las latitudes". Es decir, esos pueblos que viajaron por todo el orbe debido a una necesidad interior ("Nacieron de la sed"), contemplando el cosmos ("Subieron a los montes/ a conjurar la luna con el ansia"); santificando objetos cotidianos ("Tenían dioses pequeños:/ como abalorios,/ como guedejas,/ como casualidades"), porque para ellos, en tanto sociedades arcaicas, "la vida en su totalidad es susceptible de ser santificada" (Eliade, *Lo sagrado…* 141); viviendo simbólicamente las fuerzas uránicas y deseos ascensionales ("Testificaron las estrellas,/ el símbolo afilado de los pájaros"); experimentando el misterio de lo sagrado y materializando arquetipos, como el caso de las numerosas diosas de la fertilidad en la mayoría de los pueblos neolíticos ("Poblaron mares interiores,/ húmedas sombras apresadas/ a las que

dieron nombres/ de mujer o de dios"). Se asentaron. Sus estilos de vida cambiaron según las nuevas necesidades, saberes sobre ellos mismos y el ambiente, las condiciones geográficas, agrícolas, climatológicas. El determinismo del medio los obligó a adaptarse, planificar y crear otro mundo, pero sin abandonar nunca la inconsciente fuerza colectiva de creer en lo numinoso y vivir su misterio:

> Sus ojos cambiaron
> con el olvido o con la luz,
> con la muerte pluvial,
> la siembra o la codicia.
> Aprendieron las reglas del prodigio,
> las medidas del miedo,
> la exactitud del cuerpo y de sus llamas.
> Cayeron con un gesto
> de semillas fugaces[:]
> fueron quemados, aventados, multiplicados
> por olvidos interminables.
> Inventaron senderos
> donde no había destinos,
> *y para ello*
> *tuvieron que apoyar en lo invisible las manos*. (44)

Estos primeros viajantes readaptaron sus culturas anteriores hasta formar otras ("Fueron desleales/ con el pasado,/ solitarios ante el presente./ Y dieron al futuro/ un perfil de navío o de desdicha"). Tal fue su "deseo" de expansión y de llegar siempre más lejos de lo conocido, que "*como si cruzaran*/ *hacia un presentimiento*/ *de naves augurales*,/ se acercaron al mar,/ dintel del tiempo,/ y *el mar*, espejo último,/ *esperaba en la playa*". Estos versos demuestran que tal "deseo" o "ansia" de la "diáspora invisible" de que proviene el ser hispano-cristiano obedece a un determinismo cósmico que ha llevado siempre a estos "pueblos alborales" al límite de ellos mismos, su cosmovisión y el mundo: el "mar". En consecuencia ante él:

> Llegaron desde todo lo destruido:
> *Fenicios* de piel húmeda
> como el relámpago de sal
> de un cielo sumergido.
> *Mesopotámicos* de voz de arcilla.
> Espléndidos *cretenses*
> de lanzas espejeantes como ríos.
> *Persas* innumerables
> sumando tempestades.
> *Egipcios* liberados
> del sueño del ladrillo.
> *Griegos* como vertientes augurales.
> *Árabes* trashumantes
> de móviles destinos de ceniza.
> *Romanos* angulares como el hierro.
> *Íberos* de aceituna conmovida.
> *Eslavos* de metal y vastedades.
> *Cartagineses* por la guerra ungidos.

Galos irreductibles. *Judíos* unitarios.
Bretones decididos al relámpago.
Negros de profecías vegetales.
Y *nórdicos*, obreros de la nieve.
Y *celtas* inventando lejanías. (48)

Esta enumeración de "pueblos", en un nivel formal, invita a leer una relación intertextual con la cuarta estrofa del poema "Vientos del pueblo me llevan"[111], de Miguel Hernández (1992), ya que ambos textos comparten el uso de una construcción sintáctica poco frecuente en el habla popular para referirse al origen de un sujeto: sustantivo (gentilicio) + sintagma adjetival (predominantemente un modificador indirecto introducido por la preposición "de", aunque también se recurra a modificadores directos y formas declarativas o aposiciones). Si bien Hernández emplea las características propias del romance popular —isosilabismo de octosílabos y rima asonante en versos pares (en este caso /aa/)—, Albán opta por heptasílabos, eneasílabos, endecasílabos, alejandrinos y una rima libre, pese a las asonancias cercanas de /io/ y /ae/. La poesía de Hernández influyó por su estilo e ideología social, política, amorosa y existencial no solo a Albán, sino también a Debravo y otros poetas del Círculo de Poetas Costarricenses. Por eso, en estos versos de Albán y otros adelante se indica tal intertextualidad.

Respecto de su contenido, la susodicha enumeración expresa la diversidad cultural materializada en el ser hispano-cristiano del siglo XV según el sujeto lírico, a pesar de que objetivamente algunas de estas tribus o poblaciones ibéricas "no tenían conciencia de formar una sociedad unida, coincidente con la extensión geográfica de la Península" (Castro 16). Sin embargo, lo importante es el pensamiento del sujeto lírico antes que la historia misma. Los retratos propuestos para cada uno no solo apelan a rasgos físicos y éticos, sino también a usos lingüísticos, artísticos, religiosos, filosóficos, jurídicos, económicos y costumbres; eso que Castro llamó sus "formas colectivizadas de comportamiento" (126), las cuales el sujeto lírico sugiere constituyen, en menor o mayor grado, al hispano-cristiano, pues tales usos —o voces— dialogan dentro de él y generan una dialéctica que expresa "la vivencia de cómo aparecen en la conciencia de quien los vive" (Castro 127). De este modo, las voces de los "pueblos alborales" enunciados por el sujeto lírico están presentes en el ser hispano-cristiano y lo configuran desde la antigüedad, atribuyéndole en su diversidad el mismo "deseo" o

[111] "Asturianos de braveza,/ vascos de piedra blindada,/ valencianos de alegría/ y castellanos de alma,/ labrados como la tierra/ y airosos como las alas;/ andaluces de relámpagos,/ nacidos entre guitarras/ y forjados en los yunques/ torrenciales de las lágrimas;/ extremeños de centeno,/ gallegos de lluvia y calma,/ catalanes de firmeza,/ aragoneses de casta,/ murcianos de dinamita/ frutalmente propagada,/ leoneses, navarros, dueños/ del hambre, el sudor y el hacha,/ reyes de la minería,/ señores de la labranza,/ hombres que entre las raíces,/ como raíces gallardas,/ vais de la vida a la muerte,/ vais de la nada a la nada:/ yugos os quieren poner/ gentes de la hierba mala,/ yugos que habéis de dejar/ rotos sobre sus espaldas./ Crepúsculo de los bueyes/ está despuntando el alba" (559).

"ansia" de "viaje" que caracteriza a todos: la búsqueda del conocimiento de sí, el cosmos y sus misterios. A ello efectivamente hace referencia la epifonema de la susodicha estrofa: "*Sombras del mismo viaje,/ nombres del mismo polvo,/ gesta del mismo sueño*".

Este planteamiento del sujeto lírico permite interpretar que la hispanidad es, desde sus orígenes, un "viaje", una "gesta" de ensoñación del ser ante el espacio y un "deseo" de conquista de nuevas tierras que, motivado por las intuiciones, conduce de múltiples maneras a la experimentación del misterio de lo cósmico y lo sagrado. Por esto, asimismo, se podría decir que la poesía de *El viaje interminable* es un viaje estético y de ensoñación por la historia, de modo que el sujeto lírico evoca y exalta épica y poéticamente sus orígenes, espacios, seres y voces culturales que lo conforman y, por ende, al ser hispánico en general.

Con el retrato de las herencias indoeuropeas, prerromanas e ibéricas en general, se está problematizando de alguna manera, primero, el concepto tradicional de hispano-cristiano (los de Castilla, León e hispano-judíos conversos frente a los musulmanes e hispano-cristianos herejes); y, segundo, el sistema semítico de la pureza del linaje, adquirido históricamente por los hispano-cristianos (Castro, 1966). El sujeto lírico establece un retrato de una comunidad hispánica racialmente mestiza, culturalmente heteroglósica y diversamente religiosa. Aceptar la identidad y el diálogo interculturales del ser hispánico es el punto medular que *El viaje interminable* problematiza respecto de la historia objetiva y las ideas de hispanidad manifiestas principalmente durante el siglo XX. Para el sujeto lírico, el hispano-cristiano es la suma de voces de diversos habitantes de la península ibérica, que a diferencia de la historia objetiva nunca se interesaron por ese "constituirse como grupo social y político, con vistas a un futuro dependiente de un común quehacer" de que habló Castro (28). Lo fenicio, mesopotámico, cretense, griego, persa, egipcio, eslavo, cartaginés, galo, bretón, africano, nórdico que llegó y se asentó en el territorio ibérico es tan hispánico como lo íbero, celta, romano, germano, judío o árabe tan cuestionado, rebatido, aceptado o silenciado en las ideas de hispanidad de los siglos XIX, XX y XXI. Por consiguiente, el sujeto lírico exalta con tono narrativo y descriptivo a estos "pueblos alborales", cuando:

> Llegaron ante el mar,
> y con la leve brisa
> de sus ojos destruidos,
> con las manos traslúcidas
> de cruzar por la muerte,
> y los pies como estelas
> de cristal reunido:
> impulsaron las naves,
> hincharon los velámenes,
> removieron las anclas,
> extasiaron el mástil,
> dirimieron el tiempo,

liberaron las olas
destinadas al hombre,
dieron fuga y certeza
al timón y a la brújula,
dibujaron sus mapas
en los ojos marinos.
Y miraron perderse
hacia la transparencia
las indefensas naves. (49)

Estas "indefensas naves" llegan simbólicamente hasta el ser hispano-cristiano del siglo XV. Ellas son también "el deseo, [la] vela imaginaria" de Colón, el "capitán del ansia". Por eso, según deja leer el epígrafe de "Aprendices del viento" (II, canto segundo), Colón armó "tres navíos muy aptos para semejante fecho" (Albán, *Infinita…* 46), porque intuyó ("Pero siguió a sus *ojos*,/ y a las señales pálidas del ansia"[112]), reflexionó y calculó "la vaticinada geografía" con base en los conocimientos científicos de la época, las cartas de navegación y mapas ("Los mapas dibujados/ por amarillos náufragos/ que tuvieron la suerte,/ el prodigio y su lágrima, en los labios"), diarios, leyendas y mitos grecolatinos y medievales sobre el Paraíso terrenal, los confines del mundo, monstruos marinos y los antípodas, mitos que posteriormente sirvieron para explicar en Europa el descubrimiento de las Indias y la invención de América —ese espacio mítico de transgresión y alteridad como dijera Cros (2003)—:

Las leyendas enviadas
desde islas sin regreso,
como fosforescencias prisioneras
en la navegación de las palabras.
Historias sumergidas
en ahogados sin tiempo

[…]

Y embarcaciones
de papel y leyenda
que las memorias iban
lanzando a la deriva.

[…]

Se rumoraba, indefinidamente,
una confidencial historia
de espejismos y dioses
y serpientes de escarcha condenada,
que al final del abismo
bebían y sufrían
con una sed sin término. (46 y 54)

[112] Además de su simbolismo sensible y racional, para Chevalier y Gheerbrant el ojo es "un órgano de la visión interior y por tanto una exteriorización del ojo del corazón" (771).

Con base en tales saberes, Colón trazó una nueva ruta sobre la inmensidad con "velocidad de sueño,/ profundidad de vértigo,/ seguridad de número". Tales móviles coinciden con las causas que el propio Hernando Colón en 1571 señaló llevaron a su padre a dicha empresa: "los conocimientos científicos, sus nutridas lecturas de autores clásicos y contemporáneos, y los datos experimentales" (González, "La génesis…" 171). Por su parte, canta el sujeto lírico una etopeya de Colón:

> El capitán del ansia.
> El que entendía
> la pasión marinera
> de las constelaciones.
> Quien a la incertidumbre
> dio silueta de nave,
> y a las leyendas convirtió en vigía.
> El que conjugó mapas
> de ceniza invisible,
> con los mapas del tiempo. (61)

El "sueño" se suma a la constelación sintáctica del "deseo" y el "fuego" de Colón, ya que connota sus aspiraciones profundas, intuiciones, el viaje imaginario a través de otro mundo y otros conocimientos[113]: "El trueque de los sueños/ mínimos de la sangre". El "sueño" de Colón, como dijeran Chevalier y Gheerbrant, es "una preparación para la vida", pues "el porvenir se conquista en sueños antes de conquistarse por experiencias" (966). Por eso, para el sujeto lírico el Almirante: "Dormía/ como un niño en el aire,/ esperando su mano/ de capitán del ansia,/ que lo guiaba al soñarlo".

Como aquel quien quemó "la casa, el árbol", Colón consideró las fuentes documentales, los textos cartográficos y cosmológicos, la tradición oral y escrita, los relatos de navegantes como Marco Polo y Juan de Mandeville, así cual los de Pedro de Ailly y Eneas Silvio Piccolomini (papa Pío II), para obtener las guías y perspectivas de su proyecto, datos, direcciones, rutas, hallazgos, condiciones, instrumentos, pero después se deshizo de ellas, las "quemó", descreyó esos mismos textos a que tuvo que recurrir para intentar dar cuenta de las realidades que intuía, ensoñaba y esbozaba; tuvo que dejar atrás las representaciones d*el* mundo, *la* verdad, los ecos de *lo* conocido y el temor sobre el "mar". Tales miedos se fundamentan intertextualmente en esa "exploitation littéraire […] d'un système symbolique hérité de la tradition gréco-latine" (Balavoine 68); de esos "*topoi* classiques du danger des tempêtes, des écueils, et des monstres, revivifiés par les métaphores religieuses qui assimilent la vie humaine à une navegation périlleuse" (Balavoine 96). Según el sujeto lírico, Colón tuvo

[113] El sueño "expresa las aspiraciones profundas del individuo y por tanto será para nosotros una fuente extraordinariamente preciosa de información en todos los órdenes […] cargado de eficacia mágica y destinado a introducir en otro mundo por un conocimiento y un viaje imaginarios" (Chevalier y Gheerbrant 961).

que superar, aunque en parte, esa dicotomía simbólica del plano marino, en el cual imaginariamente el fondo representa la perversidad, la imprudencia, la ignorancia, lo monstruoso, la fealdad, lo mutable, lo terrorífico y la muerte; mientras la superficie connota la belleza, el bien, la prudencia, la gloria y la riqueza (Balavoine, 2009). En fin, Colón se "desoyó" a sí mismo en cuanto sujeto cultural y, por eso, persistió en su empresa, sus intuiciones y "sueños", tal y como le estaba destinado consciente o inconscientemente por el cosmos ("Es la hora del mar"). Al respecto, léanse los siguientes versos:

> *Desoyó las sirenas*
> *que encendían la niebla*,
> la música terrestre
> detrás de los velámenes,
> la vastedad plenaria
> del temor sobre el hombre.
>
> Y equivocó los números,
> falsificó los panes,
> quemó heredados mapas
> dentro de su palabra,
> ignoró meridianos
> de oscuridad, naufragios,
> límites afilados
> estallando en la proa.
>
> Tocó el tiempo. *Dormía*
> *como un niño en el aire*,
> *esperando su mano*
> *de capitán del ansia*,
> *que lo guiaba al soñarlo*. (62)

Los dos primeros versos de la cita anterior evidencian una relación intertextual con el mito de Odiseo, ya que sugieren la comparación de Colón con el héroe helénico: ambos han tenido que enfrentarse a las pruebas que suponen adentrarse en la navegación peligrosa y vencer a los monstruos marinos ("sirenas"[114]). Los textos y las voces que constituían culturalmente a Colón, esos mismos que él consultó, de los cuales partió pero luego "desoyó", son precisamente estas "sirenas" que de una u otra manera lo ataban, le generaban angustia y les tendían emboscadas a sus intuiciones ("sueños", "ojos"). Odiseo, para superar la autodestrucción, mandó ser atado al mástil de su barco. Colón quemó "la casa, el árbol", los ecos de las "sirenas", y se aferró por sí mismo al mástil, "que es el eje vital del espíritu" (Chevalier y Gheerbrant 949), en el momento y espacio justos en que le correspondía ejecutar su empresa ("Pero siguió a sus ojos,/ y a las señales pálidas del ansia,/ al vertical ahogo del crepúsculo"). Esta referencia al mito helénico buscaría retratar el valor, la prudencia y la

[114] "Si se compara la vida a un viaje, las sirenas representan las emboscadas, nacidas de los deseos y de las pasiones" (Chevalier y Gheerbrant 949).

inteligencia de Colón, cualidades propias de la *areté* griega (en el caso del Almirante no se alude al honor o fuerza física), con el fin de perfilar sus virtudes y heroísmo como un hombre superior a su época (el mismo Colón en su *Diario de navegación* y la *Carta del descubrimiento* de 1493, se hacía llamar *elegido* de Dios y la empresa religiosa), ya que luchó y alcanzó la victoria de su labor. Propiamente, la lucha y la victoria son las pruebas de la virtud humana de acuerdo con el ideal del héroe griego. De alguna manera, el viaje, el diario y las cartas de Colón son actos que él mismo emprendió, como dijera Todorov: "para poder hacer relatos inauditos, como Ulises; pero ¿acaso no es el mismo relato de viaje el punto de partida, y no sólo el punto de llegada, de un nuevo viaje?" (23). Parece que el sujeto lírico de *El viaje interminable* hubiera conocido tal pregunta y este poemario viniera a ser su respuesta.

El sujeto lírico, pues, homologa a Colón con un héroe mítico por las pruebas que padece, sus virtudes y hazañas. Esta propuesta de mitificación recuerda de cierta manera la discusión y polémica de origen literario por santificar al Almirante en el siglo XIX, así como las deconstrucciones de su figura en producciones cinematográficas españolas.

De acuerdo con Barros Arana (1892), Antonio Francisco de Roselly de Lorgues proclamó la santidad del genovés, en el capítulo XII de *La croix dans les deux mondes* (1845); insistió en tal idea y, para demostrarla, escribió en 1856 *Christophe Colomb, histoire de sa vie et de ses voyages d'après des documents autentiques tirés d'Espagne et d'Italie*, donde aportó datos nada novedosos (y, por otra parte, ficticios), con el fin de rehabilitar a Colón en la Iglesia y demostrar su valía, interpretando el Descubrimiento como misión providencial con apoyo de anuncios celestes y de la Santa Sede. Entre otros argumentos, Roselly de Lorgues aseveraba que Colón solo era comparable "con San Pedro, jefe del apostolado, o con Moisés jefe del pueblo de Dios, que desempeñaron una misión divina, como el descubridor del Nuevo Mundo" (Barros Arana 68). Conocedor del texto de Roselly de Lorgues, monseñor Donnet, cardenal arzobispo de Burdeos, pidió a Pío IX, el 2 de diciembre de 1866, presentar la causa de beatificación de Colón ante la Santa Congregación de los Ritos. Este fue el motivo central de otro texto de Roselly de Lorgues: *L'Ambassadeur de Dieu et Pie IX*. Las réplicas de este proceso de canonización fueron inmediatas. Se tuvieron las de Angelo Sanguineti: *La canonizzazione di Chistoforo Colombo* (1875) y León Bloy: *Le révélateur du globe. Christophe Colomb et sa béatification future* (1884). Inclusive dentro del mismo episcopado, se desdeñó tal idea, pues se cuestionaban las heroicas virtudes cristianas de Colón quien, aparte de su obra del Descubrimiento, contaba con una vida privada y pública merecedora de críticas y juicios desfavorables según la Iglesia. La causa volvió a ser presentada en 1881 ante León XIII, en vísperas del IV Centenario, por José Baldi en su texto *La glorificazione del genio cattolico*. Los intentos y cuestiones por alcanzar la canonización de Colón han sido

motivo de recreación literaria; verbigracia: la novela *El arpa y la sombra*, de Alejo Carpentier (2004), donde se ironizan el *milagro* y la figura del Almirante, así como los procesos de beatificación y beneficios obtenidos del Descubrimiento por la Iglesia; o bien, basada en el texto de Carpentier, la obra de teatro *Una aureola para Cristóbal*, del dramaturgo costarricense Daniel Gallegos (1993), donde la ficción posmodernista cuestiona y subvierte los hechos históricos, por ejemplo, el verosímil romance de Colón e Isabel, la Católica (Rojas, 1998).

En el cine español también se ha recreado la figura heroica y *mesiánica* del Almirante[115]. *La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento* (1916), de Emile Bourgueois, refleja la historia cronológica del genovés, ponderando una imagen de héroe por su hazaña (Pasán y Cedrés, 2005). Acorde con el nacionalismo católico franquista, *Alba de América* (1951), de Juan de Orduña, presenta a un Colón mesiánico y libre de pecado (Ponce, s.f.), pero también a un patriota predestinado a ser un héroe (Pasán y Cedrés, 2005); a fin de cuentas, el enviado de Dios que llevó la *luz* de la fe, verdad y educación católicas al otro continente; inclusive, deja entrever un cierto paralelismo entre su figura y la de Jesucristo, pues "ambos sienten que deben llevar a cabo una tarea encomendad por Dios, ambos siguen fieles a la divinidad para superar duros obstáculos y ambos sufren la incomprensión del pueblo" (Pasán y Cedrés 80). Por su parte, *1492, la conquista del paraíso* (1992), de Ridley Scott, ofrece una figura heroica y estoica (Ponce, s.f.); menos endiosada, inclusive como protector de los indígenas pese a la imposición de su cultura y la mezquindad de los nobles castellanos (Pasán y Cedrés, 2005).

El tratamiento religioso, literario y cinematográfico en torno a la santificación de Colón es deconstruido por el sujeto lírico albaniano quien, antes de homologarlo con un *santo*, prefiere comparar a Colón con un héroe clásico, cuyo valor, virtudes y carácter ilustre fueron adquiridos gracias a la proeza de su navegación y el posterior Encuentro.

---

[115] Otras producciones donde se deconstruye, histórica o ficcionalmente, la figura del Almirante son las series televisivas españolas: *Cristóbal Colón* (1968), de Vittorio Cottafalvi, la homónima de 1985, de Alberto Lattuada, y *Réquiem por Granada* (1990), de Vicente Escrivá; la mexicana: *Cristóbal Colón / La grandeza de América* (1943), de José Díaz Morales; y las inglesas: *True Adventures of Christopher Columbus* (1992), de Patrick Barlow y Philip Bonham-Carter; y *Carry On Columbus* (1992), de Gerald Thomas. Se tienen, asimismo, documentales como: *Enigma Colón* (2004)**,** de Discovery Channel; y *Magnificent Voyage of Christopher Columbus* (2007), de Steve Audette, Zvi Dor-Ner y Sarah Holt. En formatos animados, se encuentran *Las mil y una… Américas* (1989- 1991), de la BRB Internacional (España); *Les aventures de Christophe Colomb* (1992), de Thibaut Chatel (Francia); *Die Abenteuer von Pico und Columbus* (1992), de Michael Schoemann (Alemania); y *Las aventuras de Cristóbal Colón* (1992), de Fumio Kurokawa (Japón). Por último, se cuenta con los largometrajes: *The Coming of Columbus* (1912), de Colin Campbell; *Captain from Castile* (1947), de Henry King; *Christopher Columbus* (1949), de David MacDonald; *Cristobal Colón de oficio... descubridor* (1982), de Mariano Ozores, parodia la vida del descubridor; *Cristóbal Colón: el descubrimiento* (1992), de John Glen; y más recientemente el cortometraje vallisoletano *El último viaje del Almirante* (2006), de Iván Sainz Pardo. Por último, lejos de lo cinematográfico, el autor de cómics Francisco Ibáñez ofreció su disparatada versión del Descubrimiento y Colón en *Mortadelo y Filemón. El quinto centenario* (1992), con motivo de la conmemoración.

En definitiva, en *El viaje interminable* se evocan las herencias indoeuropeas, helénicas, prerromanas e ibéricas del ser hispano-cristiano, con el fin de exaltar la metáfora del "viaje", que no es sino una búsqueda creativa, imprevisible o incalculable según leyes naturales de la consciencia y la autognosis de ese "hombre auroral y su madera/ de resinas viajantes". Tanto Colón como sus antepasados obedecieron las fuerzas inconscientes colectivas que los determinaban y sincronizaban con el cosmos, para que vivieran simbólica y míticamente la ensoñación ante el espacio, lo terrible y fascinante del misterio de lo sagrado; superaran su propia cosmovisión, contemplando y entendiendo el universo, hasta emprender un "viaje" de conquista sobre el ámbito físico y psíquico mayor de sus limitaciones: el "mar", "los caballos oceánicos/ prestos en lo invisible".

Hasta el momento, además del "mar" ("lluvia" u otras formas del agua), el "caballo", el "viaje", el "deseo" ("sed", "ansia"), los símbolos referidos al destino ("tiempo", "hora", "azar"), nictomorfos ("noche", "sombra", "niebla", "memoria") y catamorfos ("abismos", "caer"), se evidencian otros simbolismos recurrentes y significativos en el poemario.

Primeramente, se dan frecuentes redundancias sobre el simbolismo de la "luna". Sobre ella, dice Eliade: "No hay que olvidar que lo que la Luna revela al hombre religioso no es únicamente que la Muerte está indisolublemente ligada a la Vida, sino ―y sobre todo― que *la Muerte no es definitiva, que va siempre seguida de un nuevo nacimiento*. La Luna valoriza religiosamente el devenir cósmico y reconcilia al hombre con la Muerte" (*Lo sagrado…* 135). Este sentido se puede interpretar claramente en metáforas como: "Subieron a los montes/ a conjurar la luna con el ansia", "Cabalgaron hacia la luna/ persiguiendo las presas de la muerte", "los cuerpos/ deshechos por la luna", cuando el sujeto lírico habla sobre la vivencia de lo sagrado de las sociedades arcaicas.

Ligado al simbolismo de la "luna" y las experiencias relacionadas con dicha hierofanía (manifestación de lo sagrado), el sujeto lírico utiliza "transparencia" para referirse a lo informe, cósmico y sagrado justamente de lo numinoso; a cómo el *homo religiosus* vive la energía de esta "transparencia" espectacular para crear su cosmovisión y reintegrarse con lo trascendente después de la muerte: "tuvieron que apoyar en lo invisible las manos", "Se hicieron invisibles como años/ huyendo a incomprensibles transparencias", "la más llena de nombres/ transparencia del mundo", "Vestidos de solares transparencias", "lo siempre invisible", "Una sola y creada transparencia".

La fascinación del ser hispano-cristiano ante lo numinoso es tal, que debe desprenderse de su cosmovisión racional según el sujeto lírico. Por eso, el simbolismo del "fuego" se enuncia para connotar la superación de una forma humana de vida específica, la destrucción-construcción de una nueva realidad interior, motivada en este caso por ese "deseo" o "ansia"

de lo inconsciente colectivo, lo desconocido, lo trascendental, lo sagrado a que aspira acceder el hispano-cristiano tanto como aspiraron sus viajantes ancestros. Así, este último, en tanto *homo religiosus*, se ve llamado a obedecer la ley de este "fuego", la cual lo obliga a "disolver (su envoltura) y unirse a la fuente de la que está separado" (Chevalier y Gheerbrant 512). De ahí que sus antepasados conocieran "la exactitud del cuerpo y de sus llamas" y él, como sujeto del siglo XV —contemplando "una brasa única,/ que caía a su sombra,/ con lentitud quemada/ en la marea del ansia"— "Quema la casa, el árbol". Todos los referentes racionales y conceptuales "fueron quemados", es decir, transformados.

Debido a lo anterior, la "casa" aparece como el refugio temporal, pues simboliza la actitud y la posición de los seres humanos ante las potencias soberanas del otro mundo (Chevalier y Gheerbrant, 1988): "acogieron el tiempo entre sus casas/ como un habitante o un naufragio", "Edificaron/ en la certeza transparente/ de la fugacidad", "Y poblaron […]/ el pan duro y sus casas/ de sangre despoblada", "Eran arcilla ardiendo/ en las casas del tiempo". No obstante, como viajeros que son en el tiempo y el espacio, y por la transformación de sus culturas, los ancestros del ser hispano-cristiano se ven en la necesidad de "quemar" esas "casas"; de ahí que este símbolo también se ligue a la constante creación del mundo y a la *imago mundi*, en cuanto representación de lo terrestre y lo celestial, lo profano y lo sagrado. En este poemario, la "casa" funciona, pues, dentro de un esquema imaginario de la fluctuación, característica del régimen nocturno[116].

Por su parte, el "árbol", inicialmente, forma parte del arquetípico del árbol polial y social (Chevalier y Gheerbrant, 1988), pues simboliza la genealogía de la cual los ancestros del ser hispano-cristiano y él mismo se desprenden para fundar un nuevo linaje y cultura. En segundo lugar, representa los conocimientos que los ancestros y el ser hispano-cristiano se ven deseosos de superar: "Quema la casa, el árbol", "el árbol que señala/ plenitudes y cae". Por eso, lo mismo que la "casa", el "árbol" se instaura dentro del arquetípico del árbol cósmico, ya que representa el centro del ser humano y su retorno a él; es fuente de ciencia, instrumento de caída y redención, muerte y renacimientos (Chevalier y Gheerbrant, 1988).

[116] En términos generales, el régimen nocturno es la dimensión simbólica que *eufemiza* (revaloriza) el devenir trágico, agresivo y negativo del tiempo, mediante una tendencia al recogimiento e intimidad del ser humano (Durand, 1982). Se estructura a partir de las dominantes digestiva y cíclica. La digestiva se relaciona con la sociología matriarcal y las técnicas de recipiente y hábitat, los valores alimenticios y digestivos en los que el reflejo de nutrición se manifiesta en los movimientos de succión y orientación en busca de la teta por parte del lactante. La segunda dominante se relaciona con las técnicas de los ciclos, el calendario agrícola, los símbolos del retorno, los mitos y dramas astrobiológicos, y los movimientos rítmicos del ejercicio sexual (reflejo copulativo). De ahí que Durand (1993) hable del régimen cíclico o copulativo, como una subdominante del régimen nocturno. Este régimen cíclico se caracteriza por ser totalmente heterogeneizante, al captar las fuerzas vitales del devenir desde las figuras de las constantes y los ciclos. Todas las interpretaciones de estas estructuras se dan desde las categorías nocturnas, pues el lenguaje es una entidad doble y en su hermenéutica prima el lado nocturno, oscuro, profundo y simbólico que penetra en la intimidad de la vida y la subjetividad.

En estrecha relación con lo anterior, el color "amarillo" se vincula a los saberes y condiciones del ser hispano-cristiano por transformarse ("casa", "árbol") y al "fuego": su cosmovisión y saberes medievales se tornaron "amarillos" ("un leal atado de cartas amarillas", "Los mapas dibujados/ por amarillos naufragios"), ya que todo estilo o forma de ser histórica "se vuelve también amarilla al acercarse la muerte" (Chevalier y Gheerbrant 87) y, por ende, al renacer. No en vano, el período histórico posterior a la Edad Media es el Renacimiento, de cuya modernidad son ejemplo parte alguna de los recursos mecánicos y materiales empleados en la empresa colombina, así como sus repercusiones, mas no la filosofía y creencias de que se parte (Manzano, 1989; Areta, 2008; González, 2008).

Por último, la "memoria" y el "espejo", en un primer momento, connotan la tradición que va marcando las identidades o voces del ser hispano-cristiano y sus ancestros; por ende, representan las bases de su heteroglosia, su autognosis, las formas como contemplan y ensueñan el cosmos, y las necesidades interiores por acudir a la constante transformación de sí y el universo simbólico: "Cubrieron de memorias/ la orfandad de la noche", "reunir el viaje y su memoria", "Fueron muriendo a tiempo/ para resucitar en la memoria", "Cada uno a su pozo/ de acosadas memorias", "Una ahogada manera/ de aspirar la memoria", "Solos, como habitando/ en el primer espejo/ o en la primera memoria", "los espejos del tiempo".

Como se ve, los simbolismos de la "luna", el "fuego", la "casa", el "árbol", el color "amarillo" y la "memoria" se encuentran intrínsecamente enlazados de manera complementaria para representar el "viaje" de las voces de aquellos "pueblos alborales", que llegaron a conformar al ser hispano-cristiano en cuanto ser místico en el siglo XV.

En definitiva, el "viaje" de los ancestros, las intuiciones, los conocimientos, el determinismo cósmico y las circunstancias se sincronizaron en un momento tal, que obligaron a la construcción de las naves colombinas, medios que transportarán no solo la herencia hispano-cristiana a las Indias, sino que permitirán asimismo la navegación nocturna y diurna de este sujeto cultural, hasta llegar a la configuración total del ser hispánico en el Encuentro de 1492.

4. LA CONSTRUCCIÓN DE LAS NAVES Y SU PARTIDA

Respecto del simbolismo de los navíos y embarcaciones en general, dicen Chevalier y Gheerbrant: "La nave evoca la idea de fuerza y de seguridad en una travesía difícil. El símbolo es aplicable a la navegación espacial tanto como a la marítima. La nave es como un astro que gira alrededor de un centro, la tierra, y dirigido por el hombre. Es la imagen de la vida, cuyo centro y cuya dirección conviene al hombre escoger" (744). Como se ha dicho, las

naves primeras de Colón fueron sus intuiciones, los textos orales y escritos, "lo incierto", los "mapas"… Sin embargo, luego de desoír a las "sirenas", su "deseo,/ su vela imaginaria" llega a materializarse en la construcción de las naves en un tiempo predeterminado ("Esto tuvo lugar un día único:/ de abril el viento,/ de noviembre su diáfano equilibrio,/ y de agosto el claror de los senderos"). Por medio de prosopopeyas, el sujeto lírico corporiza y vivifica lo abstracto, herramientas y partes de las embarcaciones, con el fin de dinamizar la creación de los medios que permitirán la fuerza y seguridad sobre la travesía marítima. El sujeto lírico reconoce y enfatiza, gracias a la repetición diseminada de "destino" y "azar", que dicha génesis, como todos los hechos poetizados en *El viaje interminable*, responden sin lugar a dudas al "destino". Obsérvense las siguientes estrofas:

> Entonces las *hazuelas* [sic] estallantes,
> las *sierras*, la *medida*,
> el *martillo* y su rumbo acompasado,
> *reunieron destinos de madera*,
> *la savia torturada del anhelo*:
> *un puntal de quietud allá*,
> *y el vértice que afirma*
> *la curvatura maga del azar*.
>
> Las *jarcias* que sostienen
> la pasión de sus alas,
> y la *quilla* que aprende
> su vocación de niebla,
> y la *borda de abismos*,
> y el *timón enfilado*
> *por la sed y el destino*. (47)

Como se colige, esta construcción es un trabajo de la "madera", materia prima que simbólicamente "encubre una sabiduría y una ciencia sobrehumana" (Chevalier y Gheerbrant 674). Por eso, una vez terminadas las carabelas, el sujeto lírico describe a los inaugurales tripulantes: primero abordan la ideología y la cosmovisión medievales, la tradición oral y escrito, es decir, la palabra y sus resonancias, las mismas voces o marcas culturales de los pueblos que conforman al ser hispano-cristiano del siglo XV; luego el "tiempo" de la Conquista sincronizado con el "destino", esta vez simbolizado mediante el número; y, por último, los hombres (se los describe mediante etopeyas) que posibilitaron el Encuentro en su gesta y tragedia, cada uno en su sitio y labor destinados:

> Primero las *leyendas*
> y su alta geografía
> aprendida del viento,
> subieron invisibles al navío.
> Después el *tiempo* henchido que nacía.
>
> Luego los *hombres*

por el azul curtidos:
marineros delgados
como alucinaciones,
u oscuros como torres de vigía,
capitanes del riesgo,
capitanes de nombre combatido.

Cada uno a su talla campanaria,
al espeso deber de los prodigios,
a la precisa luz correspondida.
Cada uno a su mando numerario
que aún navega en el tiempo
con la vela solar y alta del día. (47)

No obstante, más allá de los primeros en abordar las naves, el sujeto lírico se detiene en detallar una serie de esos bastimentos provistos en la Gomera, acción anunciada desde el epígrafe de "Llevaban la palabra", el segundo poema del canto sexto titulado: "Un vasto rumor llena los ámbitos", título tomado de "Salutación del optimista", de Darío (2007). Esos elementos cotidianos abastecidos también determinarían las futuras realidades del Nuevo Mundo. Los hispano-cristianos, pues, entre tanto:

Llevaban el *metal*
y su denso relámpago,
la *vid*, en donde crea
sus rubíes el tiempo,
utensilios de arcilla cristalina
con forma de distancia[,]
vitrales y *poleas*,
mecánicas de invierno.

[…]

Que todo lo llevaban
entre olvido y palabra;
ahí, en la zona
de lo diáfano y diario,
entre esa mansedumbre
de tactos apagados
que es la mano en el tiempo.

[…]

Los bosques olorosos
de cedros estatuarios[,]
se extendían por cubierta
como un credo de savias invisibles. (81-2)

Compruébese que se trata de materias primas, instrumentos u objetos diarios.

Por un lado, el "metal" es metonimia de las múltiples herramientas mecánicas utilizadas dentro de las carabelas para ejecutar la navegación, así como aquellas con que resolverían las labores de subsistencia.

Por otro lado, la "vid" y el "cedro" son dos especies vegetales y marcas culturales llevadas al Nuevo Mundo: la una, oriunda de Asia, la otra, indígena del norte de África, Medio Oriente y el Himalaya, son sinécdoques de la tradición católica de los hispano-cristianos[117].

Por su parte, la "vid" adquiere otro valor, ya que constituye una marca cultural particular del reino de Castilla. A pesar de la presencia de viñedos desde la época romana y la castellana del siglo XII, después de la Reconquista se plantaron centros vitivinícolas a orillas del Camino de Santiago, con el fin de abastecer a los peregrinos; así nacieron los vinos de Ribera del Duero y La Rioja, cuyas cepas viajaron al Nuevo Mundo junto con el vino de Ribadavia, el celebérrimo y más caro en la península ibérica durante la época (Sarabia, 2015). En América, no existía la vid europea (*Vitis vinifera L.*), pero sí otras variedades silvestre, como la *Aestivalis* y la *Rotundifolia*, las cuales eran poco productivas y cuyo fruto sí se consumía, pero sin llegar nunca a elaborarse vino (Río, 1991; Mira, 2015). Efectivamente, fue Colón el primero en importar sarmientos con el objetivo de plantarlos, durante su segundo viaje (Río, 1991; Mira, 2015). Pese a esto, los dominicos sembraron la primera viña en su convento de Cumaná (Venezuela), durante la segunda década del siglo XVI (Casas, 1951). Infructuosamente, se intentaron cultivar viñedos en las zonas tropicales y subtropicales del Caribe; en Pánuco, Veracruz, Puebla de los Ángeles, Chiapas, Yucatán, Antequera y Oaxaca, desde la llegada de Hernán Cortés; así como en regiones donde la producción de caldos no fue significativa hasta finales del siglo XVI, a pesar de que hoy son áreas viticultoras: Chile, Argentina y algunas zonas de Perú[118]. El cultivo de la vid europea fue difícil en América, debido a razones climatológicas y edafológicas (Mira, 2015). Pese a los problemas de plantación, monopolio y abastecimiento, los colonos, aunque sustituyeron algunos alimentos mediterráneos por productos americanos como el maíz, la yuca y la batata, se resistieron a cambiar el vino de uva por el vino de chicha (maíz fermentado) de los indígenas, por razones religiosas y culturales, ya que el vino se vinculaba con la cristiandad, el mundo hispano, lo

[117] Sobre el simbolismo de la vid, dicen Chevalier y Gheerbrant: "En las religiones que rodeaban el antiguo Israel, la vid es un árbol sagrado si no divino, y su producto el vino, es bebida de dioses. Un débil eco de estas creencias se encuentra en el Antiguo Testamento (Jue 9,13; Dt 32,37 ss). Israel, por su parte, ve la vid (al igual que el olivo) como uno de los árboles mesiánicos (Miq 4,4; Zac 3,10). No es imposible que las antiguas tradiciones hayan identificado el árbol de la vida del paraíso con una vid. Desde el origen pues, el simbolismo de la vid está afectado por un signo eminentemente positivo. […] La vid es un importante símbolo cristiano, especialmente en cuanto produce el vino, que es la imagen del conocimiento" (1067-8). En relación con el simbolismo del cedro: "Debido a la talla considerable de su variedad más conocida, el cedro del Líbano aparece como emblema de la grandeza, la nobleza, la fuerza y la perennidad. Pero es con mayor razón, por sus propiedades naturales, símbolo de incorruptibilidad" (Chevalier y Gheerbrant 269).

[118] En contraparte con esto, Sarabia (2015) afirma que las cepas europeas fueron plantadas exitosamente en México en 1525, en el virreinato de Perú en 1535, Santiago de Estero en 1556 y en Mendoza en 1561.

europeo, los vencedores, el presente y el futuro; mientras la chicha, con lo pagano, el mundo de los vencidos y el pasado (Mira, 2015).

En fin, con esta enumeración de materiales cotidianos que subieron a las carabelas, se podría demostrar la validez del aserto de Choza y Ponce-Ortiz, cuando dicen que el Encuentro de 1492 *per se* "no era un descubrimiento sino la cotidianidad que se mostraba a los extranjeros recién llegados" (106).

Que sean cotidianos no les resta valor trascendental y simbólico a estos objetos; al contrario, para el sujeto lírico, cada uno de estos materiales es un núcleo de ensoñación poetizante, pues al contemplarlos intuye que reconcilian lo inmanente y lo trascendental del universo en cuanto medio de una conducción metafísica; es decir, participan del *principio de similitud*: la conjunción de los opuestos, lo objetivo y lo subjetivo, lo profano y lo sagrado (Durand, 1971, 1993, 1999). De ahí que ante ellos el sujeto lírico llegue a verbalizar: "En cada cosa suya,/ por pequeña o por llama,/ iba un dios, un dios mínimo,/ una razón o un mundo".

Estos últimos versos son el centro del poema "Llevaban la palabra". El sujeto lírico dice que cada instrumento u objeto llevado por los hispano-cristianos al Nuevo Mundo, más allá de su ser fenomenológico, asombra por el modo como posibilita la ejecución de una labor, un arte u oficio, puesto que es un medio para construir ("llama") y "administrar" una idea ("dios", "razón", "mundo") que siempre es cultural, ya beneficiosa, ya perjudicial, de acuerdo con el uso dado. De ahí que inmediatamente se exprese, con un tono disfórico, cómo estos mismos instrumentos se convierten en armas. Sirva como ilustración el doble valor simbólico que adquiere el "metal" dentro del poema, ahora para indicar, justamente, la superioridad de los españoles y sus armas:

> Llevaban *el metal*
> *para otorgar la muerte*.
> Sabían *administrar*
> *la esperanza o el miedo*,
> con la *espada* precisa
> o la rosa deseada.
> La pólvora dormía
> con sus lobos segados,
> las semillas también
> en su mínima noche. (82)

Los versos anteriores son el primer indicio que aparece en *El viaje interminable* sobre la devastación, etnocidio y tragedia de la Conquista. Como refuerzo de estos, el sujeto lírico mediante visiones vaticina la grandiosidad de la empresa colombina e imperial española ("milagro") ―al metaforizar el sujeto lírico dicha empresa como "milagro" de alguna manera

comparte el concepto tradicional del espíritu, progreso y gloria imperiales de la idea nacionalista de hispanidad de los siglos XIX y XX—, pero aún más la destrucción de las Indias: los maltratos, la esclavitud, los homicidios, los saqueos, las enfermedades, las censuras…; las consecuencias de la colonización. Parece que el "mar" mismo sabe, debido al determinismo cósmico, sobre el futuro trágico a que se enrumban los hispano-cristianos ("Y a su lado los ríos/ augurales dejaban/ el leve sedimento/ del futuro pasando"). Los rastros de este futuro trágico también comienzan a quedarse quedar tejidos entre los "mástiles" ("Las lianas en los mástiles/ tejían otro velamen,/ todo de savia única,/ todo de umbrías sonoras,/ donde el viento marino/ golpeaba confundiéndose"). En las visiones del sujeto lírico, pues, el Encuentro, la Conquista y la Colonia son advertidos como partes de la modernización europea de (en) América, pero también del estatus de dominación, explotación y exterminio, en que tuvieron lugar la función pública, eclesiástica y feudal. Dicen tales visiones:

> Las ciudades crecían,
> ya en su piel, ya en sus ojos,
> una aquí y otra allá:
> cada una en su alba.
>
> […]
>
> *El oro cercenado*
> *sobre el cuello y la noche*,
> saltaba reflejado
> sobre ellos la sangre
> que cumpliría mañana.
>
> Llevaban *las heridas*
> *listas* bajo *el milagro*,
> *agonías* rodeándose
> de flores agotadas,
> y *cielos incendiarios*,
> y *arrasadas comarcas*,
> y *la ciega tortura*
> *enfilada en las manos*. (81-2)

En la décima estrofa de este mismo poema, se adelanta igualmente otra de las causas —se mencionó ya la superioridad de las armas— que permitió la Conquista en general: la creencia en la supuesta divinidad de los hispano-cristianos. Explica Todorov: "la imagen deformada que habrán de tener los indios de los españoles, a lo largo de los primeros contactos, y especialmente de la idea de que éstos son dioses […] sólo puede explicarse por una incapacidad de percibir la identidad humana de los otros, es decir, de reconocerlos a la vez como iguales y como diferentes" (83-4). Sin embargo:

> se observa una gradación comparable en la intensidad de la creencia en la divinidad de los españoles. Los incas creen firmemente en esa naturaleza divina. Los aztecas sólo creen en ella al principio. Los mayas se

> plantean la pregunta y contestan con una negativa: más que "dioses", llaman a los españoles "extranjeros", o bien "comedores de anonas", fruto que ellos no se dignan consumir, o "barbados" o, en rigor, "poderosos", pero nunca "dioses". Si bien se refiere que tuvieron un momento de duda al respecto (como en los *Anales de los cakchiqueles*, es decir, en Guatemala, pero no en Yucatán), vemos que este momento se supera muy pronto, y que la visión de los españoles sigue siendo fundamentalmente humana (Todorov 88-9).

Por su parte, el mito de Quetzalcóatl conduce a los aztecas a leer en Hernán Cortés el retorno del dios. En breves palabras, después de que su hermano Tezcatlipoca lo hubo inducido a yacer pasionalmente con su propia hermana Quetzalpétlatl, quien ayunaba en Nonohualcatépetl, y a quebrantar así el celibato sacerdotal de ambos, el dios Quetzalcóatl partió desde Tollan (en donde era jefe de estado y sacerdote) en una barca de serpientes sobre el mar hacia el ocaso. Les prometió (o amenazó, según algunas versiones) a los toltecas que regresaría a vengar la traición de su hermano y recobrar sus bienes, luego de un año 1 Caña. El mismo año de su regreso era precisamente 1519. Por sus atributos físicos (blanco, alto y barbado), los indígenas confundieron con Quetzalcóatl a Hernán Cortés, quien llegó en un barco por la misma costa de donde había zarpado el dios (Lahourcade, 1970; Krickeberg, 1971; León Portilla, 1974; Ibarra, 1980; Brotherston, 1997; Todorov, 1998; Olivier, 2006; Choza y Ponce-Ortiz, 2010). La conducción a sintetizar los hechos históricos objetivos y la vivencia posterior del mito produjo su intencional coincidencia de forma que se permitieron la entrada y el avance de los hispano-cristianos en el imperio azteca, la derrota de este y su degeneración. A fin de cuentas, "el error de los indios no habrá de durar mucho, pero sí lo suficiente para que la batalla esté definitivamente perdida, y América se encuentre sometida a Europa" (Todorov 85).

En Perú, esto ocurrió de forma parecida. Viracocha Pachayachachi, el Creador del Universo, luego de enseñarles sus leyes a los habitantes del Cuzco imperial y vaticinarles que vendrían Viracochas falsos, "seres blancos y barbudos" (Pedro de León Cieza, 1533, cit. en Huber 46), se marchó junto a sus dos servidores, caminando sobre el mar, pero por el poniente. Él prometió regresar. Debido a esta promesa y la profecía, en su momento Francisco Pizarro fue interpretado por los incas como el dios que volvía (Huber, 1961; Lahourcade, 1970; Krickeberg, 1971; Ibarra, 1980; Brotherston, 1997; Rivera, 2006; Choza y Ponce-Ortiz, 2010). De ahí que se conociera luego a Pizarro como el "Dios de la barba" (Huber, 1961).

El sujeto lírico claramente evoca en su visión, allende la síntesis intencional de Cortés o el suceso de Pizarro, una sincronía cósmico-mítica, retratando a los hispano-cristianos como simples "hombres", aunque como seres portadores de buenas nuevas ("ángeles"[119]), desde el punto de vista de los indoamericanos: "Hombres, dioses equívocos,/ aventureros, ángeles:/ un

[119] "El ángel en tanto que mensajero es siempre portador de una buena nueva para el alma" (Chevalier y Gheerbrant 100).

poco de ceniza/ humana en su mirada/ navegaba, cegándoles". Obsérvese, en este último gerundio, el leísmo como marca cultural hispano-cristiana al referirse a estos mismos sujetos.

En el plano de la semántica imaginaria, el mito evocado de Quetzalcóatl coincide simbólica y arquetípicamente con el mito bíblico del Paraíso terrenal, relato que sí conocen Colón y los otros navegantes: "Luego el Señor Dios plantó un jardín en Edén, hacia Oriente, y colocó en él al hombre que había modelado" (Génesis 2: 8). Aunque Quetzalcóatl no era un dios privilegiado ni relevante para los aztecas pues era una divinidad Choluteca, ni aun considerado propiamente un Mesías como Jesucristo (Todorov, 1998), este último y Quetzalcóatl según las tradiciones habrían de regresar por el oriente: "Pues como el relámpago aparece en el oriente y brilla hasta el occidente, así será la venida del Hijo del hombre" (Mateo 24: 27). El oriente significa iluminación, dado que por allí surge la aurora; por tanto, aparece en los dos mitos como símbolo espectacular. Considerando esto, se pueden apreciar ecos de tal esquema arquetípico en tres de las herencias del ser hispánico, pues para los salmistas hispano-cristianos e hispano-judíos, el Paraíso terrenal, la apoteosis de Jesucristo y su regreso se ubican en el oriente; y para los nahuas en oriente se encuentra el país del nacimiento del Sol y Venus, lugar de la resurrección, "el país del color negro y *Tlilan, Tlapalan*, la región de la sabiduría" (León Portilla, *La filosofía…* 306), la dirección por la cual regresaría Quetzalcóatl.

Entre tanto, varios bastimentos han subido en las naves de Colón y, en consecuencia, han motivado la ensoñación poética y las visiones del sujeto lírico. Sin embargo, más allá de las realidades trágicas que son colocadas como "semillas también/ en su mínima noche" dentro de las carabelas abastecidas, los hispano-cristianos embarcaron un "algo", fecundador, epifánico y creador tanto como la inteligencia cósmica, fuente de conocimiento intelectivo e intuitivo ("más solar que sus cuerpos", "del todo transparencia"); el instrumento que trascribe y une lo cotidiano y profano con lo trascendental y sagrado, el medio para hacer fable lo inefable; ese "algo", imágenes materiales, que consienten la fundación, fijación, interpretación, renovación y uso de relaciones entre el ser humano, el universo y sus realidades ("Una convocatoria diaria,/ móvil, desleal o leal,/ según el nombre,/ la oscuridad, la muerte,/ o el día o el deseo,/ donde quede temblando"). Los hispano-cristianos embarcaron el lenguaje: la lengua española. Ellos le llevaron al heteroglósico ser hispánico del siglo XVI las posibilidades de crear y deconstruir sus mundos, realidades, su complejidad ontológica, esencial, cultural y sagrada, a través de una dialéctica práctica permitida en lengua española, tal y como lo ejecuta su descendiente: el sujeto lírico de *Infinita memoria de América*, un partidario de la histórica comunidad lingüística hispanoamericana, que no llegó a ser "obra ni de los clérigos, que siempre emplearon las lenguas nativas para evangelizar a los indios, ni de

los conquistadores, que ni siquiera soñaron con ello, sino de los propios americanos, quienes acabarían haciendo suya la vieja lengua imperial al declinar el siglo XIX" (García, "España…" 36).

En *El viaje interminable* como en *Infinita memoria de América* en general, el sujeto lírico canta las herencias hispano-cristiana, indoamericanas, hispano-judía e hispano-musulmana en lengua española, no porque sea esta la predilecta o privilegiada, como se consideró en la idea tradicional de hispanidad. El sujeto lírico valora las otras lenguas, pues tanto las unas como las otras se encuentran ligadas, son intrínsecas, con un sistema axiológico religioso y cultural que es parte del ser hispánico. No obstante, siendo el español su lengua materna, lo emplea —según dijera Martín— como "un instrumento que invita a un camino heterogéneo, lleno de variantes, conquistas, pr[é]stamos, imposiciones, recovecos […] Sin complejos ni complacencias, se interna en ella: la utiliza como vehículo para cantar a una cultura otra, históricamente dominada"[120] (*El lugar…* 173).

A esa masa de sujetos hispanohablantes (norteamericanos, iberoamericanos, indoamericanos, hispano-judíos, hispano-musulmanes…), el sujeto lírico les habla en español, para traducirles —si bien como realidades subjetivas— la existencia actual y universal de un nicho cultural extensivo. Valiéndose del castellano, arma del legado hispano-cristiano, el sujeto lírico les dice a los sujetos hispánicos y los lectores en general el legado heteroglósico de sus culturas convergentes en la idea de hispanidad.

Si la lengua española es en sí misma un amplio espacio donde dialogan diacrónica y sincrónicamente el dialecto castellano y múltiples aportes lingüísticos hispano-musulmanes, hispano-judíos e indoamericanos, entre otros, ¿cómo no esperar que en el lenguaje poético enunciado a través de esta lengua se amplíen mucho más su polifonía y resonancias en los planos simbólico, mítico, religioso, cultural, histórico, entre otros, sin agotar su complejidad? La idea de hispanidad expresa poéticamente en *Infinita memoria de América* no tiene lugar en la lengua española como objeto o signo concreto mismo, sino en el territorio pleno de sus infinitas posibilidades semánticas.

Es notorio el ensalzamiento que el sujeto lírico ofrece a su lengua: ese patrimonio hispano-cristiano que le permite vivir y enunciar la heterogeneidad espiritual, simbólica, mítica, histórica, literaria, social y política de la hispanidad en *El viaje interminable* e *Infinita memoria de América*. Resuenan, por ende, en sus palabras, por un lado, ecos de la introducción decisiva de Antonio de Nebrija en su *Gramática castellana*: "Siempre la lengua

[120] El plural de los dos últimos verbos de la cita fueron suprimido a fin de insertarla en la frase.

fue compañera del imperio"; por otra parte, ecos ideológicos de Darío, Menéndez Pelayo y Unamuno.

En el contexto de cuanto llevan las naves de Colón al Nuevo Mundo sobresale, pues, el lenguaje visto como un instrumento doble en términos bachelardianos: 1) operador de la objetivación científica, de la visión cosificante y colonizadora del universo; 2) traductor de la subjetivación poética, médium de lo inmediato del ser y el cosmos: "Una fórmula leve/ para llevar el hecho/ hasta su maravilla". El sujeto lírico utiliza esta dimensión dual de su lengua al transmitir, por un lado, la cosificación del *otro*[121] (se comienza a anunciar esto en las visiones del sujeto lírico y más adelante se evidencia con mayor precisión), a través de la "palabra" objetiva del hispano-cristiano; y, por otro, la evocación del imaginario simbólico, mítico y sagrado hispánico.

En relación con lo expuesto en los cinco párrafos anteriores, considérense:

Pero llevaban algo
más solar que sus cuerpos,
con más ríos que su historia,
con más llamas que el tiempo.
Algo delgado, algo
del todo transparencia.

Una fórmula leve
para llevar el hecho
hasta su maravilla.

Una convocatoria diaria,
móvil, desleal o leal,
según el nombre,
la oscuridad, la muerte,
o el día o el deseo,
donde quede temblando.

Una gacela, un mármol
donde salta labrada
sobre su propia muerte.
Una ahogada manera
de aspirar la memoria,
a lapsos unitarios,
a momentáneos ríos,
hasta vaticinarla.

Que llevaban la tenue soledad

[121] Se entiende al *otro* con base en el concepto de alteridad expuesto por Todorov (1998). Para él, el *otro* es "un grupo social concreto al que *nosotros* no pertenecemos" (13); *ese* que está *allí* en relación con el *yo* o *nosotros* ubicado *aquí*, en un centro de poder o referencia, desde el cual se construye un conocimiento *de ese* y *para ese*, asumiéndoselo en los planos axiológico, praexeológico y epistémico, según las categorías de objeto o sujeto, bueno o malo, superior o inferior, igualdad o desigualdad, identidad o diferencia. "Ese grupo puede, a su vez, estar en el interior de la sociedad: las mujeres para los hombres, los ricos para los pobres, los locos para los 'normales'; o puede ser exterior a ella, es decir, otra sociedad, que será según los casos, cercana o lejana: seres que todo acerca a nosotros en el plano cultural, moral, histórico; o bien desconocidos, extranjeros cuya lengua y costumbres no entiendo, tan extranjeros que, en el caso límite, dudo en reconocer nuestra pertenencia común a una misma especie" (13).

de decir “hoy”, “mañana”,
“tierra”, “destino”, “fuego”.
Y así llevar un mundo
acaso en la palabra.
Llevaban la palabra. (83)

Se han construido las naves colombinas y se las ha cargado con la herencia hispano-cristiana. Solo resta ahora esperar la partida.

Con un tono descriptivo-narrativo, en “Espejismos del tiempo” (I, canto tercero), el sujeto lírico construye una topografía, con el fin de remitir al preámbulo, preparativos y celebración del viaje colombino en vísperas de zarpar (“Alguien desconocido,/ transparente, imposible,/ clavó banderas últimas/ en las nubes, las plazas,/ la inclinación llameante de los pájaros,/ las puertas y las calles,/ las piedras y el cristal del horizonte”). Hay un juego regresivo y prospectivo del tiempo en esta descripción, porque se alude primero a la noche (“La noche anterior fue/ como una plaza/ donde corría el viento/ y el viento no existía”), luego a la tarde (“En la tarde anterior/ naufragó la distancia”), después a la hora anterior a la partida (“La hora previa fue/ como una brasa única,/ que caía a su sombra,/ con lentitud quemada/ en la marea del ansia”), y por último al día total (“El día anterior fue rápido,/ inexistente acaso,/ nadie sabe siquiera/ si ejecutó su oficio/ de nacer y subir/ y ceder como llama”). El “ansia” sigue relacionándose con los “deseos” y el “fuego”, para connotar también la zozobra e incertidumbre de la partida. Obsérvese que el símil de la “noche” como una “plaza” se presenta en la poesía de Federico García Lorca, en los versos de “Romance sonámbulo”: “La noche se puso/ como una pequeña plaza” (*Romancero*… 111).

“Todos sabían la hora./ Nadie sabía el prodigio”. Y aunque Colón calculó llegar a las Indias, nunca supuso cuánto iban a tardar ni qué encontrar. Una vez salidas las naves, las distancias comenzaron a desaparecer por el puente que se tendía entre ambos extremos del Atlántico gracias a la navegación descrita inicialmente en una ambientalidad esplendorosa (“En la tarde anterior/ naufragó la distancia./ Las burbujas subieron/ al espontáneo aire, iluminado,/ con sus mínimos estallidos/ de sal diáfana, el ocaso ya sombra”). Por consiguiente:

Todo estaba dispuesto:
el temor y el paisaje,
la ceniza heredada
como una tempestad,
el mar, su piel unísona
de bosques sumergidos,
la precisión del tiempo
conjugando las cosas,
el cálculo falaz
de las constelaciones;

> contenido el delirio,
> *los caballos oceánicos*
> *prestos en lo invisible*. (54)

Inclusive la velada y la despedida se encontraban, como "todo", predispuestas por las fuerzas sincrónicas del cosmos, el "mar" y el "destino". Las condiciones del tiempo y lo humano se reunieron para emprender una gesta heroica épica y cosmogónica. Así pues, construidas las naves, abastecidas, comunicada la noticia y celebrada aun con temor, "a 3 días del mes de agosto de dicho año, en un viernes, antes de la salida del sol" (parte de la cita del *Diario de Colón* que aparece como epígrafe del poema "Navegación primera"), solamente faltaba la despedida: "unos hombres de arcilla/ indefensa en la playa,/ y sus mujeres solas/ avistando el invierno,/ y las casas selladas/ por un manto azul".

Empero, como se ha dicho, su verdadera partida fue desde antes: desde las primeras diásporas de aquellos pueblos encaminados hacia la península ibérica. Tanto el ser hispano-cristiano del siglo XV como sus antepasados comparten el "sueño" ("ansia", "alucinaciones") de crear y conocer el mundo: el viaje. De ahí que arrastren su herencia "alboral", "auroral". Por ende, los navegantes colombinos:

> partieron, no sólo
> desde aquella mañana
> y desde aquella tierra,
> *sino desde una diáspora*
> *más lejana y oscura*:
> *la del tiempo y el hombre*
> *confabulados en alucinaciones*.
> *Desde los ojos ábregos*
> *de sus antepasados*
> *y su blanca tarea transitoria.*
> *Desde el hombre auroral y su madera*
> *de resinas viajantes.*
>
> […]
>
> *Desde la alta herencia*
> *de velámenes hechos*
> *por abuelos o sombras*.
> *Desde la orilla alucinada y sola*
> *del mapa del pasado junto al mar*,
> donde la húmeda roca a[ú]n recuerda
> ahogados paraísos
> que la divinizaron. (55-6)

En torno a esta idea, se comienza a reforzar la imagen de estos "pueblos alborales" asociados con la "piedra". Sobre el simbolismo de lo lítico dice Eliade:

> La dureza, la rudeza, la permanencia de la materia constituyen para la conciencia religiosa del primitivo una hierofanía. Nada más inmediato y más autónomo, en la plenitud de su fuerza, nada más noble ni más

> aterrador que una roca majestuosa, que un bloque de granito audazmente erguido. Ante todo, la piedra *es*. Es siempre la misma, subsiste, y lo que es más importante, *golpea*. Aun antes de cogerla para golpear, el hombre tropieza con ella. Si no siempre con su cuerpo, sí al menos con la mirada. Y percibe así su dureza, su rudeza, su poder (*Tratado…* I… 253).

El sujeto lírico reconoce el valor sagrado que le daban los "abuelos" ancestrales del hispano-cristiano a la "piedra" al tallar en ella conocimientos intuitivos, simbólicos, míticos, religiosos, cósmicos ("Y escribieron su nombre en las estatuas/ con el desdén de la mortalidad", "Ojos para la niebla/ que en la piedra grabaron/ esa zona de silencio pluvial/ que no es del hombre"). De ahí que tales "estatuas" y piedras golpeen simbólicamente al sujeto lírico: la permanente consciencia religiosa y cosmológica, las voces ("memoria") erectas y grabadas por esa "diáspora invisible", le recuerdan a su descendiente, el ser hispano-cristiano, el "sueño" de la navegación a orillas del mismo "mar": "Puede aún la memoria/ presentirlos mirando en las estatuas", "Desde la orilla alucinada y sola/ del mapa del pasado junto al mar,/ donde la húmeda roca aún recuerda/ ahogados paraísos/ que la divinizaron".

Esas experiencias sagradas que los "antepasados" tallaron proceden justamente de su contemplación de lo uránico ("Testificaron las estrellas,/ el símbolo afilado de los pájaros"). Eliade afirma: "La simple contemplación de la bóveda celeste basta para desencadenar una experiencia religiosa. El Cielo se revela como infinito, como trascendente. Es por excelencia el *ganz andere* en comparación con esta nada que representan el hombre y su contorno" (*Lo sagrado…* 102). De ahí que el sujeto lírico enuncie que tales "pueblos" "Fueron innumerables y fugaces,/ proclives a las ebrias/ maravillas del sol", "Y poblaron los círculos/ conocidos del sol". No en vano contemplaron este último astro, pues "siempre en movimiento, permanece inmutable, su forma es siempre la misma. Las hierofanías solares traducen los valores religiosos de la autonomía y la fuerza, de la soberanía y la inteligencia" (Eliade, *Lo sagrado…* 135). En fin, las experiencias cósmicas y trascendentales que los ancestros del ser hispano-cristiano grabaron en la "piedra" proceden de su contemplación de lo uránico: lo evidencia así el uso de los símbolos ascensionales ("pájaros") y espectaculares ("estrellas", "sol"). Por eso, los adjetivos que el sujeto lírico emplea para calificar a estos grupos son significativamente el neologismo "alborales" y "aurorales".

Tanto "la alta herencia/ de velámenes hechos/ por abuelos o sombras" como la inmediata del siglo XV partió con el hispano-cristiano hacia las Indias:

> Éste fue su prodigio,
> que todo viajó al riesgo entre sus ojos:
> *los pueblos ante el mar*,
> *los amarillos libros*
> *de las premoniciones*,
> *los árboles de pino funerario*,

las leyendas en deuda con el tiempo,
ciudades estatuarias
que cubrían los navíos
de catedrales múltiples y dones.
Libros de luz sellada,
botellas que escondían
pétalos incendiados,
y el camino que siempre
da una llama a *la historia*,
un paisaje de sed y una distancia. (56)

Esta enumeración viene a complementar los bastimentos mencionados más atrás. Se reitera que llevaban la tradición oral y escrita ("amarillos libros/ de las premoniciones", "las leyendas en deuda con el tiempo"). Junto a la "vid" y el "cedro", cargaron aun "los árboles de pino funerario". En este caso, el "pino" sintetiza dos marcas culturales: una latina, relacionada propiamente con los cultos funerarios de Cibeles[122]; otra española, ya que el pino piñonero (*Pinus pinea*) es endémico de la franja mediterránea, más habitual en la península ibérica y, específicamente, en el centro (reino de Castilla) y sur (al-Ándalus), por lo que se podría interpretar ese "pino" como símbolo de la herencia hispano-cristiana, en primer lugar, y de lo hispano-musulmán, en segundo.

Pero aún más: el hispano-cristiano trasladaba "ciudades estatuarias/ que cubrían los navíos/ de catedrales múltiples y dones" y "Libros de luz sellada". Esta última metáfora podría referirse a los libros miniados medievales (tanto hispano-cristianos como hispano-judíos) y a la lengua española contenida en ellos. Sin embargo, es evidente que ambas imágenes remiten a la religión católica transportada, cuyos valores fueron la base de los nuevos discursos, saberes y extensión pedagógica, puesto que la transmisión de la cultura hispano-cristiana en el Nuevo Mundo se dio en "tres órdenes de hechos coincidentes y simultáneos: difusión de pensamiento, difusión de instituciones y difusión de instrumentos y técnicas" (Delgado 54).

Aunque los móviles iniciales de la expansión del mundo ibérico en el Atlántico y el Pacífico fueron políticos y económicos, lo religioso y cultural se justificó como principal: "ese proceso de legitimación fue, por primera vez en la historia humana, reflexivo, académico y generador de un derecho positivo, que se propuso contrarrestar, vetar y reparar los genocidios, latrocinios y destrozos que los conquistadores habían protagonizado" (Choza y Ponce-Ortiz 115).

[122] "El culto de Cibeles en Roma, 'ese gran drama místico' […] que no deja de recordar las ceremonias del culto isíaco, honraba en efecto al pino: 'un pino era abatido y transportado al templo del Palatino por una cofradía que debía a esta función su nombre de *dendroforos* (portaárboles). Este pino, envuelto como un cadáver, con cintillas de lana y enguirnaldado de violetas, representaba a Atis muerto (el esposo de la diosa) […] El pino simboliza el cuerpo del dios muerto y resucitado, imagen en los cultos de Cibeles de la alternancia de las estaciones" (Chevalier y Gheerbrant 837).

A las órdenes religiosas franciscanas, jesuitas, dominicas y agustinas "se debe la creación de diócesis, conventos, iglesias, catedrales y centros educativos" (Choza y Ponce-Ortiz 117). A raíz de esto se dio "la fundación de universidades, que constituy[ó] el más alto capítulo de la acción cultural española en el nuevo mundo […ya que…] durante el período de gobierno español en América se establecieron hasta veintiséis centros de enseñanza universitaria" (Delgado 57). Entre las primeras se encontraron la Universidad de Santo Tomás en Santo Domingo (1538), la Universidad de México y la de Lima, ambas en 1551, cuyas facultades fueron Arte, Derecho, Teología y Medicina, de acuerdo con el modelo de la Universidad de Salamanca y Alcalá de Henares. Sin embargo, el objetivo de las universidades en el Nuevo Mundo, según la reina Isabel, debía ser la conversión y la enseñanza religiosas de los indígenas (Delgado, 1993). Debido a estas fundaciones, Kosling (1955), como se vio en el capítulo anterior, quizás afirmó que el Nuevo Mundo se había convertido gracias a la religión católica en una Salamanca hispanoamericana.

La proyección ultramarina de textos literarios generó demandas editoriales, que inclusive influyeron fuera de las estancias universitarias y en los primeros escritores barrocos del continente (Delgado, 1993).

Los relativos conocimientos militares de los conquistadores sufrieron adaptaciones para ser útiles en las nuevas tierras y afrontar sus realidades: "la mayor parte de los conquistadores, o no eran militares profesionales o, si lo eran, estaban formados en las guerras de Europa, cuya ciencia militar les fue apenas útil para el nuevo modo de batallar que impuso la tierra desconocida" (Delgado 62-3).

Así pues, esas "ciudades estatuarias/ que cubrían los navíos/ de catedrales múltiples y dones" y "Libros de luz sellada" determinaron ese "camino que siempre/ da una llama a la historia,/ un paisaje de sed y una distancia"; es decir, el Encuentro de 1492 y el sincretismo cultural del Nuevo Mundo:

> la gesta religiosa, cultural y humanística más importante de la Edad Moderna y [que] supone el mayor y más gigantesco esfuerzo pedagógico de la Historia, en extensión y, seguramente, también en intensidad. Tal hazaña comprende dos grandes apartados o aspectos: uno, la aportación a América de Cultura nueva; el otro, el rescate y estudio de las culturas amerindias y su posterior exportación a Europa en forma de nuevos saberes, y disciplinas y de nuevas preocupaciones teológicas, filosóficas y jurídicas. Por último, fruto de este doble movimiento contrario, es decir, del contacto y fusión de lo que se llevó con lo que allí hallóse, la creación de un nuevo tipo de cultura, que es la propia y característica de los actuales pueblos hispanoamericanos (Delgado 54).

Con los versos anteriores, lo señalado e ilustrado en torno a ellos, se sugiere que el sujeto lírico comparte el pensamiento de que el ser hispano-cristiano, junto a múltiples elementos cotidianos, les llevó a las culturas del Nuevo Mundo lo mejor de la España

medieval y moderna en los niveles intelectual, artístico, simbólico, cultural, religioso, instrumental, político y humanístico: "la lengua, la imprenta, las universidades y la cultura peninsular, pasada por el tamiz árabe y semita" (García, "España…" 35). Esta fue la parte positiva de la colonización[123]: "Éste fue su prodigio,/ que todo viajó al riesgo entre sus ojos". Y no es arbitrario que entre sus "ojos", porque estos al ser símbolo de la percepción sensible e intelectual, pero también espiritual, connotan la mirada cultural que definía al ser hispano-cristiano y, por ende, determinó tanto el punto referencial desde donde habría de ver, así como la forma de entender, establecer y asumir relaciones con el *otro* y las realidades *otras* del Nuevo Mundo.

Finalmente, dígase que el sujeto hispano-cristiano del siglo XV, su herencia intercultural y todos sus legados parten como "ríos" que van al "mar": "Ríos ellos. También ríos sus ojos./ Sus manos como ríos./ Caudalosos los sueños./ Río remoto el azar en su mirada". La repetición diseminada intensifica el matiz que el "río", en cuanto símbolo, aporta al flujo de vida y muerte de las formas y la existencia humana (Chevalier y Gheerbrant, 1988). Por esto, canta el sujeto lírico: "Las cosas son un río:/ el espejismo que las determina". Como el río Tinto que desemboca en el Atlántico en Palos de la Frontera, así los hispano-cristianos ("ellos") zarpan sobre el "mar" y el destino ("azar"), para enfrentarse a una trasformación. Su sincronía con el cosmos los obliga a asumir la empresa, dejarse llevar por los "sueños", enfrentarse a las aguas profundas y cuanto haya de obstáculos, en medio de esa búsqueda del mundo, sus direcciones y saberes ("ojos", "mirada").

Este afluencia de los "ríos" rumbo al "mar", en un contexto de viaje transformacional, recuerdan intertextualmente a los versos de Jorge Manrique, para quien, a diferencia del sujeto lírico albaniano, la muerte tiene un carácter trágico, sometido al paso del tiempo ("río"): "Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar en la mar,/ que es el morir" (116).

Sin embargo, este sentido del devenir trágico del "río" y aquel "invierno" que las esposas de los hispano-cristianos avistaban son indicios de los padecimientos y angustias que los navegantes sufrirán. Lo amenazante y lo nocturno se ligarán a la navegación peligrosa que ya se ha iniciado.

---

[123] Reflexiona Todorov: "Podría extrañar el que se marquen con el estigma de 'colonialismo', que es un insulto en nuestros días, todas las formas que adoptó la presencia de España en América. Desde la época de la conquista, los autores que pertenecen a partido pro-español no dejan de insistir en los beneficios traídos por los españoles a las regiones salvajes, y con frecuencia encontramos estas enumeraciones: los españoles suprimieron los sacrificios humanos, el canibalismo, la poligamia, la homosexualidad, y trajeron el cristianismo, el vestido europeo, ciertos animales domésticos, instrumentos. Aun si hoy en día no siempre nos parece claro por qué una determinada novedad sería superior a determinada práctica antigua, y si podemos opinar que algunos de esos regalos se pagaron a muy alto precio, no por ello deja de haber puntos indiscutiblemente positivos: adelantos técnicos, y también, como hemos visto, simbólicos y culturales. ¿Es eso siempre colonialismo? En otras palabras, ¿es nefasta toda influencia, por el hecho mismo de su exterioridad? Planteada de esta manera, me parece que la pregunta sólo puede recibir una respuesta negativa" (190).

5. LA NAVEGACIÓN Y SU NOCHE

Poco a poco, la tripulación colombina comienza a mirar el "vertical ahogo del crepúsculo", "la alta ventana de la tarde,/ que desaparece, aún entreabierta,/ sobre el rápido mar". Ella comienza a experimentar el terror por la proximidad de la hora crepuscular, la declinación y la muerte; un temor ligado a la idea de occidente y la dirección por donde declina el sol (Chevalier y Gheerbrant, 1988). Un miedo presente en dos de las herencias del ser hispano-cristiano: las tradiciones latina y judía: "Basta con que nos remitamos a Lucrecio, quien nos describe en versos famosos el terror de nuestros antepasados ante la cercanía de la noche, o a la tradición judía cuando el *Talmud* nos muestra a Adán y a Eva viendo 'con terror la noche que cubre el horizonte y el horror a la muerte que invade los corazones temblorosos'" (Durand, *Las estructuras…* 95).

A partir de "La distancia impasible" (III, canto tercero), se describe cómo las naves colombinas se van adentrando en el "mar", en los límites perceptivos y angustiantes que da la "noche", bajo ese símbolo nictomorfo que es la "luna" en su connotación de muerte y devenir temporal, sobre un fondo temiblemente oscuro, un ambiente fugazmente iluminado ("fosforescencias", "la húmeda luz/ de la estrella termina"). Desde la "noche" primera de la navegación, el ambiente marino se construye sobre una sintaxis imaginaria de símbolos nictomorfos ("noche", "luna", "estrella"), teriomorfos ("alrededor del *puma* del estrago", "los *pumas* pálidos del viento") y catamorfos ("el árbol que señala/ plenitudes y cae", "vacío"), 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, justamente en esa "distancia impasible". La onomatopeya de los sonidos sibilantes, vibrantes y oclusivos en "sostenida tan sólo/ por el rumor del mar exterminado" es una sugerencia de tales adversidades, además de una evocación fónica del sonido del oleaje marítimo. En relación con este párrafo, léase:

> Atrás quedan las formas
> de la tierra constante:
> su espesor habitado
> de rocas defendidas
> por espejos nocturnos,
> y el árbol que señala
> plenitudes y cae.*
>
> *Se cambia la certeza por la luna,*
> *la tierra toda*
> *por la fosforescencia de la noche*.
>
> […]

Y la nave se mueve en el vacío,
sostenida tan sólo
por el rumor del mar exterminado.
Como *una flecha de madera ciega*,
presa en la alta burbuja
de *la destruida noche*,
donde la húmeda luz
de la estrella termina. (57-8)

Esta representación conjunta de las oscuridades, la "luna", el "mar" y las profundidades de la tierra en su dimensión destructora y adversa alcanza su mayor construcción lírica en "Es la noche del mar", el primer poema del canto quinto: "Plenitud de soledad". El nombre de este canto fue tomado del poema "Soledad" de *Diario de un poeta recién casado*, de Juan Ramón Jiménez (2005), como símbolo del canto común de la poesía española e hispanoamericana según Albán (1983b).

Primeramente, se metaforiza la "noche" como un "mineral" (el paralelismo del verso primero y el vigésimo sexto refuerza este valor semántico), "plata sellada", con "un gesto de metales humillados"; es toda una dimensión temporal en la cual: "Los cuerpos como rocas fosforecen/ idénticos al fondo de la muerte". Como se ve, los elementos que caracterizan a la "noche" son telúricos ("mineral", "plata", "metales", "rocas"); de este modo, se la asocia con las fuerzas y elementos ctónicos que tienen la posibilidad de dar vida, pero también la muerte. Por sí misma, la "noche": "Engendra igualmente el sueño y la muerte, las ensoñaciones y las angustias, la ternura y el engaño"; condensa "las tinieblas donde fermenta el devenir" (Chevalier y Gheerbrant 753-54). En síntesis, este símbolo ofrece toda su carga negativa al ambiente donde se desarrolla la navegación colombina: "Columnaria es su sombra,/ omnipotente casi".

Dentro de esta "noche" terrible está la "luna" ("plata sellada"): marca de la pronta desaparición y aniquilación, si se lee por el momento esta fase del ciclo lunar. La "plata" se asocia con la "luna" y esta, a su vez, con el agua[124], y por extensión con el "mar", el cual puede representar "una situación de ambivalencia que es la de la incertidumbre, de la duda, de la indecisión y que puede concluirse bien o mal. De ahí que el mar sea a la vez imagen de la vida y de la muerte" (Chevalier y Gheerbrant 689). La "plata", al ser un metal, adquiere también el simbolismo ctónico proyectado por el sujeto lírico sobre la noche.

Obsérvese que dentro de su semántica imaginaria la "tierra" y el "mar" comparten rasgos similares y, por ende, ambos materializan el arquetipo de la *tellus mater*: la "Madre

[124] El agua "es fuente de vida y fuente de muerte, creadora y destructora […] En el sistema de correspondencia de los metales y de los planetas, la plata está en relación con la luna. Pertenece al esquema o cadena simbólicos luna-agua-principio femenino […] la plata es principio pasivo femenino, lunar, acuático" (Chevalier y Gheerbrant 54 y 842).

suprema, donde se confunden virtudes acuáticas y cualidades terrestres" (Durand, *Las estructuras…* 237). Ambos son capaces de dar la vida y a la vez quitarla (Chevalier y Gheerbrant, 1988). Por eso, de esta "tierra"-"mar", la segunda persona en los siguientes versos, dice el sujeto lírico:

> *De ti surge* la estatua
> *y a ti vuelve* sagrada.
> Que no es el hombre, no,
> quien cesó su materia
> que pulsa y maravilla.
> *De ti el color sustrae*
> la vibración del oro inacabado,
> el destello estigmado de la plata,
> las aureolas que buscan las espigas,
> el óxido severo
> que sostiene la furia de la espada. (38)

De esta forma, se establece una constelación simbólica, en la que se acota como rasgo similar entre la "noche", la "tierra", la "luna" y el "mar" la coincidencia de lo engañoso, lo peligroso, lo angustiante y la posibilidad de una muerte. El sujeto lírico construye un escenario nocturno que reafirma el tópico clásico de los peligros del "mar", donde todo es motivo y fuerza que lleven al "abismo", al sentimiento de absoluta derrota y pesimismo, a la nada que es el ser humano ante la "noche" y la inmensidad apabullante del "mar" ("Nada puede volar. Todo se hunde"); donde no hay esperanza alguna, solo esperar la desaparición; donde todo indica el devenir temporal trágico, en especial la "luna" pues, tal como el "hombre prehistórico debió contar el tiempo tan sólo por fases lunares, como lo hicieron los celtas, los chinos, los primitivos actuales y los árabes, que sólo conocen el año lunar" (Durand, *Las estructuras…* 295), quizás así también los ancestros del sujeto hispano-cristiano con los ciclos y calendarios lunares midieron el paso del tiempo ("La noche no amenaza,/ sólo extingue lunas entre los ojos,/ sólo otorga intensidad mortal a la distancia") y, por ende, la proximidad a una eventual muerte ("final imperio"). Un escenario, pues, donde el agua negra y agresiva configura un *mare tenebrum* —típico en el imaginario marítimo portugués y medieval en general (Tomás, 2013)—, ya que sus aguas sombrías connotan el devenir hídrico heracliteano, el cual únicamente puede conducir hacia el desorden y ser sugerencia de un irrevocable viaje destructivo y sin regreso: "la noche oceánica/ de metal y de sombra para siempre". Así pues, se presenta el "mar" como la desdicha del tiempo (Durand, 1982; Chevalier y Gheerbrant, 1988).

Acótese asimismo que, a pesar de la sugerencia de la contabilidad de muchas noches por medio de las "lunas" que pasan "entre los ojos", en realidad, el sujeto lírico describe y

narra una "noche" única, tan sólida ("mineral", "la noche oceánica/ de metal y de sombra para siempre") y con una unívoca "intensidad moral" como "la distancia".

En relación con los seis párrafos anteriores, léanse las siguientes estrofas:

> La noche es mineral,
> y todo adquiere en ella
> un gesto de metales humillados.
> Los cuerpos como rocas fosforecen
> idénticos al fondo de la muerte.
>
> El mar excita óxidos terrestres,
> puñados de cenizas estatuarias,
> losas que surgen un instante sólo,
> mientras brillan sobre ellas, vanamente,
> los deseos del naufragio y del relámpago.
>
> […]
>
> Es la noche del mar.
> La húmeda noche
> rodeada de islas invisibles
>
> […]
>
> La noche no amenaza,
> sólo extingue lunas entre los ojos,
> sólo otorga intensidad mortal a la distancia.
>
> […]
>
> La noche es mineral. Plata sellada.
> Columnaria es su sombra,
> omnipotente casi. (69-70)

La "noche", pues, engaña y crea las ilusiones más angustiantes, de acuerdo con los "deseos" más íntimos de los sujetos que bajo ella habitan, o bogan en este caso. El propio escenario marino descrito comparte esta capacidad ilusoria, por concatenación sintáctica de todos sus símbolos y su semántica imaginaria. Así, el "deseo" les genera a los navegantes hispano-cristianos alucinaciones de encontrar o aproximarse a tierra, de modo que la "noche" y el escenario marino-lunar adverso se convierten en un "espejo"[125]: una realidad otra; una imagen oscura, oculta, inestable, procedente de lo inconsciente, o bien consciente; si se quiere, multiplicada, infinita y laberíntica como la "noche" misma; un enfrentamiento entre la realidad y el "deseo", la seguridad y la angustia, la certidumbre o lo incierto:

> En el mar la distancia

[125] "La reflexión de la luz o de la realidad no cambia ciertamente su naturaleza, sino que entraña un cierto aspecto de ilusión (la captación de la luna en el agua), de mentira con respecto al Principio. […] La especulación no es más que un conocimiento indirecto, lunar. Por otra parte, el espejo da de la realidad una imagen invertida" (Chevalier y Gheerbrant 475).

es *una incitación*
de tierras esfumadas,
como un mundo visible
sólo cuando en los ojos
brilla su inexistencia.

[…]

Un paisaje de ecos
que se hunden o emergen
y se abren y definen,
como *un inexistente*
espejo que pasase
borrando el mundo unísono. (57 y 66)

Esta idea de que todo lo multiplicable y lo multiplicado son infinito, reflejo y laberinto se encuentra presente como redundancia temática en la obra narrativa y poética de Jorge Luis Borges; por ejemplo, en los poemas "La espera" (1989b), o "Los espejos", "Otro poema de los dones" y "Al espejo" (1997); los cuentos "El inmortal" y "El Aleph" (1989a). Se presenta, así, una relación intertextual entre las obras de ambos poetas latinoamericanos.

Respecto de lo expuesto sobre la ilusión de la "noche" y el ámbito marino-lunar, en estas dos últimas estrofas se podría interpretar el mito hindú de Mahā-mâyâ. En la filosofía vedânta, únicamente aquello inmutable y eterno, como el Espíritu, merece el nombre de lo sagrado. Todo lo subordinado a incesantes cambios por decaimiento y diferenciación, a un principio y final, es considerado como *mâyâ*: ilusión. Esta ficción origina el espejismo o personificación irreal de los objetos mundanos. Ella corresponde al poder cósmico que posibilita la existencia fenomenológica y las percepciones de la realidad. En consecuencia, el universo objetivo o la naturaleza ha de considerarse una ilusión. De ahí que el poder ilusionante o la mágica potencia racional del pensamiento sea capaz de crear formas pasajeras o ilusorias. La potencia mediante la cual el universo llega a la manifestación y sus mutuas relaciones permite la existencia del mundo fenomenológico (Schuhmacher y Woerner, 1993).

Claramente los falsos avistamientos de tierra, producto de los deseos de arribar y el ambiente nocturno-marino, permitirían identificar la presencia de este mito hindú en *El viaje interminable*.

Otro elemento literario que contribuye a esta idea es el epígrafe del poema "Las preguntas terrestres" (III, canto quinto), perteneciente al *Diario de Colón*: "…de allí fueron al sudeste, hasta conocer que lo que decían que había sido tierra no lo era, sino cielo" (Albán, *Infinita…* 74). El color "azul" aparece como sinécdoque del "mar", al representar también el carácter engañoso de las aguas y el riesgo de desaparición que conllevan: "los bordes azules de lo incierto", "las torres del deseo/ su azul falacidad", "la ternura azul de los ahogados". Por tanto, el "mar" ata con sus espejismos; de esta manera y asociado con los símbolos

nictomorfos, se convierte en un símbolo nictomorfo, pues vendría a connotar un lazo temporal que maldice con la ilusión de la realidad y la muerte a los navegantes, en medio de la angustiosa realidad nocturna[126].

Como la "noche", el "mar", además de lazo, también es "laberintos" (al estilo borgeano); por eso, el sujeto lírico usa este término y la "caracola", símbolo asociado con el agua y la "luna"[127], para representar un ámbito intrincado y sonoro que solo podría conducir a las mortales profundidades marinas: "turbados caracoles espejeantes", "Desde la sumergida arquitectura/ que el coral interroga,/ de ahogados laberintos de ceniza", "Los cuerpos como rocas fosforecen/ idénticos al fondo de la muerte".

La primera estrofa de "La distancia impasible" y la segunda de "La canción de la quilla" (III, canto cuarto) ofrecen todo un marco y espacio en donde se desarrolla enfáticamente esta idea de ilusión nocturna, abismal y aniquiladora de la navegación peligrosa, de la cual solo el mismo ser humano pareciera ser el "límite": "*Su límite es el hombre*/ *en sus naves bogándola*,/ hinchando *velas con oscuridad*,/ *con el ansia poblada de fantasmas*,/ tactando la ceniza más distante/ cruza *los laberintos*/ *de lluvia del azar*".

A partir de "El único horizonte" (II, canto cuarto), se empieza a describir un amplio retrato de la tripulación de las carabelas. La "noche", la "tierra", la "luna", el "mar", sus simbolismos, el arquetipo de la *tellus mater* y los mitos que evocan se apoderan significativamente de lo inconsciente colectivo y el estado de vigilia de los navegantes. La angustia de la navegación da paso a una serie de experiencias inevitables: "Como todo el deseo/ de todos los caminos,/ las puertas que de un golpe,/ de un múltiple sonido,/ sucediéndose/ se abren hacia el mar".

En primer lugar, se acepta esta navegación peligrosa ("Se fueron transfigurando/ como todo en la oscuridad"), cuya causa es el "ansia" misma generada por las intuiciones, que desde el comienzo suscitaron la empresa colombina y el afán de encontrar las tierras asiáticas ("Se sabe que hay un rumbo,/ como se sabe un nombre ya destruido"), pero también por cierto conocimiento y orgullo de que se está innovando históricamente con una navegación moderna no realizada antes ("merced a las pasiones del olvido/ *por aumentar su reino en la memoria*"). Por esto, dice el sujeto lírico:

---

[126] Sobre el lazo como símbolo nictomorfo, dice Durand: "El lazo es la imagen directa de las 'ataduras' temporales, de la condición humana ligada a la conciencia del tiempo y a la maldición de la muerte" (*Las estructuras…* 111).

[127] "Percibimos en la caracola dos aspectos de su simbolismo: la relación con las aguas primordiales y su uso como instrumento de música, o más bien como productor de sonido. El sonido que emite, perceptible de lejos, inspira terror […] La caracola marina, como todas las conchas, recoge el arquetipo: luna-agua" (Chevalier y Gheerbrant 250-51).

Pero es su dirección de ángel terrestre
su ojo de llama donde empieza el cuerpo,
su afición a los mapas invisibles
y a las fugacidades
de la rosa insalvable,
su complicidad viva con la muerte,
quienes le han dado la capitanía
de la desolación,
sobre una nave de madera y tiempo,
entre la noche oceánica
de metal y de sombra para siempre,
hacia una sola dirección: *el ansia*. (70)

Paulatinamente, se produce en los hispano-cristianos un sentimiento de haber sido "casi olvidados". El sujeto lírico, con un tono descriptivo y narrativo, se refiere a esto, planteando originalmente una correspondencia casi mágica entre lo que les ocurre y sienten los navegantes y los objetos cotidianos que dejaron en sus "casas", como si estos últimos presintieran los padecimientos de sus embarcados usuarios. Mientras los hispano-cristianos se "fueron transfigurando/ como todo en la oscuridad", "en sus casas" sus "utensilios cotidianos" se van llenando de "orín falaz", como si se tratara de un reflejo psíquico-físico, a pesar de las millas de distancia entre unos y otros. Es significativo que, estando la tripulación amenazada por los minerales y metales de las profundidades telúricas, el orín (óxido de hierro) recubra a los propios objetos. Esta (con)fusión de lo "uno" con lo "otro" de forma familiar explota elementos maravillosos para revelar la dramática realidad de los hispano-cristianos durante su navegación. *Lo maravilloso*, lo fascinante, en esta imagen, como en otras dos por verse, busca asimismo sorprender mágicamente. Tal es el "deseo" de los navegantes por estar en sus "casas", pues, que se manifiestan como figuras o proyecciones oníricas; se establece una correspondencia psicofísica, una sincronicidad acausal, ya que parece manifestarse una coincidencia "de un estado psíquico [cuanto ocurre bajo "la noche oceánica"] con el correspondiente (más o menos simultáneo) acontecimiento exterior [lo que sucede por la "noche" en tierra], el cual sin embargo tiene lugar fuera del campo perceptivo del observador [el ser hispano-cristiano], es decir, distante en el espacio, y sólo puede ser verificado con posterioridad [en este caso por el sujeto lírico]" (Jung, "Sobre sincronicidad" 514-15).

Esta descripción onírica de los navegantes recuerda intertextualmente a la planteada por el sujeto lírico lorquiano del "Romance sonámbulo" para referirse a la gitana, pues en ambos textos se sitúa a los personajes en un ambiente nocturno y doméstico (en el poema albaniano: "Fueron vistos de noche/ regresando a sus casas"; en el lorquiano: "Con la sombra en la cintura/ ella sueña en su baranda") y se utilizan los elementos metálicos asociados con la luna y la mirada (en el primero: "sólo hallaron un cielo de alto acero"; en el segundo: "verde carne, pelo verde,/ con ojos de fría plata" [*Romancero…* 107]). Igualmente, en la antedicha

metáfora: “la ternura azul de los ahogados” resuena, por un lado, la prosopografía de la gitana ahogada y la topografía del pozo del poema lorquiano (“Sobre el rostro del aljibe/ se mecía la gitana./ Verde carne, pelo verde,/ con ojos de fría plata./ Un carámbano de luna/ la sostiene sobre el agua” [*Romancero…* 111]); por otro, en la misma semántica imaginaria, los versos: “y en el fondo del hoyo los dos ojos/ de una niña ahogada hace mil años” (§21), del poema “Piedra de sol”, de Octavio Paz (s.f.).

Así pues, léanse las siguientes estrofas:

> Fueron casi olvidados,
> y en sus casas,
> *y en sus utensilios cotidianos*
> *de antigua claridad,*
> *creció*
> *el orín falaz*
> *de los presentimientos,*
> *con su color de niebla, flor o muerte,*
> *según la incertidumbre o el amor*.
>
> […]
>
> Fueron vistos de noche
> regresando a sus casas,
> pero los que miraron a sus ojos
> sólo hallaron un cielo de alto acero,
> e incierto y nuevo el mar. (72)

En segundo lugar, los navegantes hispano-cristianos experimentan “La turbia soledad” (II, canto quinto). Como lo dicen respectivamente el título y el epígrafe de este poema (“…viéndose tan lejos de todo socorro y en navegación tan larga y peligrosa, y como nunca veían sino agua y cielo […] como los que estaban más lejos de tierra que hasta entonces ninguna persona había estado”, *Historia del Almirante de las Indias don Cristóbal Colón*, cit. en Albán, *Infinita…* 71), la oscuridad nocturna y el adentramiento en el océano son tales, que enturbian a los navegantes y les provocan que se llenen “de niebla/ como esas leyendas o comarcas/ que al final se convierten/ en sólo lluvia rápida/ y turbia soledad”. Este sentimiento genera en ellos, asimismo, una sensación de inferioridad, un verse empequeñecidos en medio de la inmensidad oceánica y nocturna; los lleva a experimentar su nada y, por ende, su “inminente” *annihilatio*. Este sentir que caen, desaparecen y son olvidados se refuerza asertivamente con símbolos catamorfos (“vacío”, “grieta”, “abismo”). Véanse los versos: “*Se fueron haciendo pequeños*,/ *casi insalvables*,/ como una voz y su lejanía/ cuando *caen al vacío*,/ y nadie sabrá nunca/ *en qué grieta*,/ *en qué rosa de abismo*/ *reciben su silencio*”.

Empero, ¿cómo sentirse de esta manera, si se partió de las intuiciones y los cálculos científicos del “capitán del ansia”? Ahora, solo queda seguir confiando en los saberes del

Almirante. Frente a esta "noche" y espacio inciertos sin escapatoria se tiene por decisión la guía intuitiva ("estrellas interiores"[128]), que ahora no es solo de aquel, sino de toda la tripulación que se reúne "Como todos *los ojos*/ *dirigidos de pronto*,/ *por una voluntad*/ *de estrellas interiores*,/ sobre la alta ventana de la tarde,/ que desaparece, aún entreabierta,/ sobre el rápido mar". Si bien su intuición no es garantía para algunos, ellos tienen algo en que sí confían fervorosamente: su fe católica. Aun en este escenario desolado, los hispano-cristianos contemplan una hierofanía celestial ("relámpago"[129]), delante de la cual se concentran a expresar y vivir su fe. Al respecto, atiéndase el cuarteto: "Adquirieron el *incierto esplendor*/ *de los dioses ausentes*, cuando asumen/ *la móvil lejanía del relámpago*,/ y *se refugian tras su magia errática*".

Por su majestad o *maiestas* (uno de los atributos de lo numinoso), el "relámpago" podría ser benéfico o nefasto. Los navegantes esperan lo primero. Sin embargo, su vivencia de lo sagrado (véanse los dos últimos versos de la estrofa anterior) es tan terrible, espantable y sublime, como la misma navegación y la "noche". Por eso, el sujeto lírico afirma que "Se mezclaron del todo/ con el azar/ con una intensidad desconocida", pues como dice Paz: "en lo sublime hay siempre un temblor, un malestar, un pasmo y ahogo, que delatan la presencia de lo desconocido e inconmensurable, rasgos del horror divino" (*El arco…* 141). Según el sujeto lírico, entonces, los 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./ Donde *las rocas abren*/ *ojos de óxido puro*,/ *que se hundirán llevándose*/ *los ácidos velámenes*/ *de escarcha de la noche*".

Si se parte de la relación entre el "mar" y las profundidades de la "tierra", la coyuntura que pareciera engullir a los navegantes y la topografía anterior, se podría leer la presencia del mito helénico de Caribdis en estos versos. Míticamente, Caribdis es hija de la Tierra y Poseidón; durante su vida humana mostró tal voracidad que robó varios animales del rebaño de Geriones conducido por Heracles y los devoró; Zeus la castigó fulminándola; la precipitó al mar, donde se convirtió en monstruo; en forma de remolino o vórtice marítimo, tres veces al día absorbía en cantidades agua de mar, se tragaba todo cuanto flotaba cerca, devoraba los navíos y hombres, luego devolvía el agua (Grimal, 1994; Garibay, 2006). En general, aparece descrita y simbolizada como fauces; por eso, remite a dos de los temas propios de la semántica negativa de los símbolos teriomorfos: el "Terror ante el cambio y la muerte devoradora" (Durand, *Las estructuras…* 93). En sí misma, Caribdis constituye una imagen

[128] "Su carácter celeste las presenta también como símbolos del espíritu y, en particular, del conflicto entre las fuerzas espirituales, o de la luz, y las fuerzas materiales, o de las tinieblas" (Chevalier y Gheerbrant 484).
[129] "Es el fuego celeste de inmensa fuerza y temible rapidez: puede ser benéfico o nefasto" (Chevalier y Gheerbrant 870).

animalesca, sobrenatural y nefasta, dado que se trata de un ogro dentado, agresivo y cruel. Por ende, su mito viene a reforzar, justamente, la epifanía de la animalidad, asociada con "unas fauces terribles, sádicas y devastadoras" (Durand, *Las estructuras…* 88); en otras palabras, el engullimiento caótico generador de desgracia, al que se enfrentan los hispano-cristianos.

Debido a este "remolino", se apodera de los navegantes un "deseo" de arribar. Cada uno, enfocado en el "único horizonte" prometido, señala dirigiendo parte de su energía emocional y psíquica, la cual en forma de "pequeña brújula de sangre" se suma con las otras y vuelan zigzagueándose "sobre el aire del mar", como si se tratara de "un bosque en marcha" o "un rumor de chispas enfiladas". Esta es la segunda imagen onírica y lúdica, la segunda imagen *maravillosa*, que el sujeto lírico enuncia respecto del sentir colectivo de la tripulación:

> Como si de los pasos
> surgiera un bosque en marcha,
> una sentencia de fugacidades,
> una dirección pálida
> de ardidos campanarios,
> pisadas que dirigen
> su pasión contra un muro,
> huellas que se habituaron
> [a las fugas del aire,]
> y se lanzan, reunidas
> en diminutas proas
> náufragas, sobre el mar.
>
> *Como si cada dedo*
> *que señaló, hubiese abandonado*
> *una pequeña brújula de sangre,*
> *y ese rumor de chispas enfiladas,*
> *sumáranse y volaran*
> *en pasajeros vértices,*
> *sobre el aire del mar*. (63-4)

Con todo, existen aún otro momento y otro medio de consuelo. Ante la desesperación y el ansia, la "palabra", aquel algo "solar", aquel "Algo delgado, algo/ del todo transparencia", aquella "convocatoria […] según el nombre,/ la oscuridad, la muerte,/ o el día o el deseo"; ante la desesperación y el ansia, la "palabra" también salva. El mismo acto literario de contar leyendas o historias conocidas o improvisadas crea vida, certeza, ilusión, motivación y esperanza. El sujeto lírico reconoce este instante y función salvíficos de la "palabra" literaria, en el uso que "alguien" le da en las naves. De ahí que el sujeto lírico haya asociado desde antes a la "palabra" con símbolos espectaculares ("solar", la delgadez se relaciona con el aire, "transparencia", "día", el "deseo" asociado con el fuego): "Es la noche del mar./ La húmeda noche/ rodeada de islas invisibles,/ mientras en los navíos/ *alguien cuenta historias*/ *que corren por la tierra y la palabra*".

Sin embargo, se trata solamente de un instante. La "noche" puede más y hace parecer luego que "Intercambiaron entre ellos/ testimonios falaces,/ como esas espadas dormidas/ que al desenterrarlas/ son sólo óxido agotado,/ un musgo incierto/ que se deshace entre la noble luz".

Asimismo, proyectándose hacia delante, los hispano-cristianos miran nostálgicos hacia atrás. Rememoran el momento de su partida y los ánimos primeros ante el "prodigio". La enumeración presente en la siguiente estrofa intensifica el "deseo" colectivo de volver la mirada hacia "el único horizonte" que percibían al zarpar y que los sostiene con esperanza y persistentes aún, a pesar de la incertidumbre y la adversidad. Por un segundo, los navegantes, y todas las voces que en ellos se reúnen ―ancestrales y presentes―, se recargan de energía positiva, readoptan una actitud vertical, una fuerza física, psíquica y espiritual, entusiasmo y confianza ("frente"[130]), y miran de nuevo aquel "único horizonte", el "rumbo" prometido hacia otra tierra posible:

> *Y por un vago instante,*
> *multiplicado, unísono*
> *de cotidianos tránsitos,*
> hombres, casas y torres,
> caballos y luciérnagas,
> agonías, íntimos nacimientos,
> vuelven su rostro, *frentes*
> *donde el silencio imaginado alumbra,*
> *hacia el rumbo que llega*
> *presentido del mar*. (64)

Por el acto mismo de haber vuelto el "rostro", aquella "palabra" que antes fue salvífica se convierte ahora en otro tipo de enunciación, no necesariamente contrario, sino reflexivo y existencial. Con "Las preguntas terrestres", el sujeto lírico plantea la tensión dicotómica entre la "tierra" y el "mar", *aquello* que los navegantes dejaron ("Atrás quedan las formas/ de la tierra constante") y *esto* que están padeciendo. De la "tierra", dicen Chevalier y Gheerbrant: "Positivamente, sus virtudes son suavidad y sumisión, firmeza apacible y duradera" (992). Sobre el simbolismo del "mar" se ha expuesto lo suficiente, para interpretarlo como el dinamismo vital que implican el nacimiento, las transformaciones y los resurgimientos; el paso desde la vida hacia la muerte; ese estado transitorio entre las situaciones o realidades formales y las informales. De ahí que en "Las preguntas terrestres" la "palabra", en vez de propiciar el relato, articule interrogaciones que en nueve ocasiones buscan las respuestas sobre la presencia, la ubicación y el valor de la "tierra"; cuestionen sobre las ensoñadas y

[130] Como metonimia de la cabeza ―símbolo ascensional―, la frente connota el arquetipo de la verticalización, del centro y principio de la vida, fuerza física, psíquica y espiritual (Durand, 1982).

múltiples manifestaciones terrestres o sus redundancias simbólicas (“arcilla”, “valles”, “roca”, “estepas”, “desierto”); así como sobre su contenidos vegetales alusivos a la vida y regeneración, pero también el dolor (“flor”, “árbol”, “espina”); los metales solares, ya no los minerales oxidados y oxidantes del fondo marino (“oro”); sin olvidar también el agua, pero en sus formas femeninas-germinadoras (“río”, “lago”, “nieve”), antes que masculinas-agresivas como el “mar”[131]. La “palabra” se pronuncia ahora reflexiva y existencialmente para preguntar por la “tierra”, ya la dejada atrás, ya la prometida por la empresa colombina: “¿En dónde la unitaria,/ aromosa, extendida,/ sedimentada, honda/ tierra final? *Ah tierra*/ *en donde yace el mar*”.

Cierta falta de respuestas y sensación de rendimiento, impotencia e imposibilidad de su empresa nunca abandona a los hispano-cristianos. Por consiguiente, tratan de evadir el naufragio y la “muerte”, valiéndose de sus fuerzas, recursos, conocimientos y destrezas de navegación, hasta donde les sea posible (“Se sabe que viraron conjuntando/ la inmune hondura del timón/ con la frágil albura de la vela,/ alrededor de laberintos/ de coral inventado,/ en un humano ardid/ para rodear la muerte”). No obstante, el pesimismo siempre está presente y, cansados, los navegantes llegan a aceptar su extravío y aniquilamiento, como si se tratara de un determinismo por medio ambiente: “*Nada puede volar*. *Todo se hunde*./ *El ojo acepta su final imperio*/ *y cede como un pájaro sin alas*./ […] Él sabe que no gana. *Que se muere*/ con la flecha en las manos, *porque apunta*/ *adonde siempre hay mar*”.

De manera amplia, por tanto, el sujeto lírico expone el retrato colectivo de los navegantes hispano-cristianos sumidos en una angustia y una depresión significativas, sobre un medio y condiciones desfavorables para su empresa. Con esto, la carga semántica de los símbolos nictomorfos, catamorfos y teriomorfos se intensifica. La sinestesia “la húmeda luz/ de la estrella termina” conjuga tanto la humedad del “mar”, como la que podría ser el sudor y, por qué no, las lágrimas, producto de la angustia de la navegación bajo la luz apenas perceptible de las “estrellas”.

Empero, la nave salva. Pese a la “noche”, la nave es “la morada sobre el agua” (Durand, *Las estructuras*… 257). Por eso, el sujeto lírico en “La canción de la quilla” reconoce su valor y le canta: rendirle una oda es alabar su potencial de intimidad y protección. Se refiere siempre al navío mediante una sinécdoque: la “quilla” es metonimia en cuanto eje vertebrador y sostén naval; y metáfora, en cuanto medio de salvación y manifestación del destino. La

[131] “Por otra parte el agua primera, el agua que nace de la tierra y del alba blanca, es femenina: la tierra está aquí asociada a la luna corno símbolo de fecundidad consumada, tierra preñada, de la que sale el agua para que, iniciada la fecundación, la germinación tenga lugar” (Chevalier y Gheerbrant 58).

"quilla", entonces, materializa en este poema "el arquetipo tranquilizador del casco protector, de la nave cerrada, del habitáculo" (Durand, *Las estructuras…* 258).

La "quilla" o nave, en cuanto símbolo de la intimidad[132], eufemiza la negatividad nocturna y engullidora. Así lo demuestra la conversión y el paralelismo de la primera y tercera estrofas del poema: "En la quilla la noche se transforma/ sólo en velocidad", "En la quilla el paisaje se convierte,/ entre los pumas pálidos del viento,/ sólo en velocidad". 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").

Obsérvese cómo culminan la transformación de la "noche" y la humanización de la "quilla". Redundantemente, la "quilla" se metaforiza también como "flecha" y, por extensión semántica, como "velocidad". Ella va avanzando indetenible sobre el espacio, sus obstáculos y circunstancias, porque al ser "flecha" obedece al "destino"[133] ("Y la nave se mueve en el vacío,/ sostenida tan sólo/ por el rumor del mar exterminado./ Como una flecha de madera ciega", "sólo la quilla rige/ y apunta desnudeces", "La flecha de la quilla/ inclinaba su sabia/ parábola, agotándola"). Su "velocidad", por tanto, es la magnitud que ejerce la presión del "destino" justamente ("En la quilla la noches se transforma/ sólo en velocidad", "En la quilla el paisaje se convierte,/ entre los pumas pálidos del viento,/ sólo en velocidad", "daba a la derrota del navío/ velocidad de sueño").

Valiéndose del simbolismo de intimidad y seguridad de este eje naval, sobre el devenir de las aguas laberínticas (este adjetivo es interpretable en la descripción de la realidad marina como una repetición de espejismos o ilusiones: "ya pronto a otro paisaje/ y luego a otro,/ constante y sucesivo,/ hacia el mundo lejano/ que tras el mundo esfúmase") y del tiempo lunar, el sujeto lírico verbaliza un ámbito favorable en tanto esquema de espacialización propio del régimen nocturno. Organiza un juego de encastres sucesivos, continentes y contenidos[134], que domestica los simbolismos nictomorfos, catamorfos y teriomorfos de la

[132] Los símbolos de la intimidad del régimen nocturno agrupan todos aquellos relacionados con los continentes y los contenidos, las imágenes de la interioridad y el reposo, debido al gesto del acurrucamiento y el reflejo digestivo (Durand, 1982).

[133] "La flecha es el símbolo del destino" (Chevalier y Gheerbrant 502).

[134] Para Durand, el encastre ―podría llamárselo también reduplicación o encajonamiento―, en cuanto símbolo de la inversión dentro del régimen nocturno, se encuentra regido por la dialéctica del continente y el contenido, donde "el proceso de inversión […] pasa por una 'relativización' de los términos y […] llega a invertir el sentido común y la lógica haciendo 'entrar lo grande en lo pequeño'" (*Las estructuras…* 218). Por eso, el encastre representa "una prefiguración en el espacio de la ambición fundamental de dominar el devenir por la repetición de los instantes temporales, de vencer directamente a Cronos no ya por figuras y en un símbolo estático, sino operando sobre la propia sustancia del tiempo, domesticando el devenir" (*Las estructuras…* 291).

"noche", la navegación y el tiempo: el "mar" contiene la "quilla"; esta, al barco; este, a los hispano-cristianos; y estos, una angustia que podrá ser superada, ya que el eje naval sostiene, además, un mástil, "el que en torno a la quilla/ y a sus ángulos altos que son ojos,/ alrededor de su humedad volante,/ va inventando un paraje inesperado:/ algo que pueda arder contra el olvido"; un mástil, que al ser extensión ascendente de la quilla, en efecto, apunta hacia un centro intuitivo, esperanzador y seguro ("la quilla era una estrella/ que tardía, aún volaba").

La "quilla", gracias a su simbolismo de inversión e intimidad, podría permitir la interpretación de que las naves colombinas, en consonancia con su herencia cristiana, articulan el mito bíblico de Noé, pues el arca salva del diluvio a este, su familia, descendencia y criaturas vivientes (Génesis 7: 13-14; 8: 3-4), de la misma manera como las carabelas lo hacen ahora con los hispano-cristianos, su futuro descendiente (el ser hispánico) y todos sus legados-voces culturales. Dicho relato mítico confirma cómo la "dicha de navegar siempre está amenazada por el miedo a 'naufragar', pero son los valores de la intimidad los que triunfan y 'salvan' […] de las vicisitudes del viaje" (Durand, *Las estructuras…* 258).

En este sentido, el sujeto lírico vuelve a exaltar las intuiciones de Colón y los navegantes en general, ya que la "quilla" no solo se transforma en "velocidad", sino también en esa guía y conocimientos profundos del ser ("bosque"[135]), que conjugan lo intuitivo, subjetivo, lo inconsciente, lo sagrado, lo objetivo, la consciencia perceptiva y lo profano cotidiano de la realidad:

> Algo que pudo ser, algo que impera
> como *una llama sobre el agua rápida,*
> *o un bosque entre los ojos*
> *que se sabe imposible*.
>
> […]
>
> En lo que siempre
> desde la tierra o de su muerte, parte.
> En lo que encuentran
> *los ojos y la llama*
> *cuando se acercan y se funden*,
> cuando ya no hay espacio,
> ya no hay tiempo o palabra
> entre *el mundo y el hombre*, [*porque*] *ambos*
> *en la mirada, como pajas, arden*. (65)

[135] El simbolismo de la montaña podría extenderse al del bosque por relaciones semánticas. La montaña, "en cuanto centro de las hierofanías atmosféricas y de numerosas teofanías, participa del simbolismo de la manifestación. Es así el encuentro del cielo y la tierra, la morada de los dioses y el término de la ascensión humana. Vista desde lo alto, aparece como la punta de una vertical; es el centro del mundo; vista desde abajo, desde el horizonte, aparece como la línea de una vertical, el eje del mundo, pero también la escala, la pendiente a escalar" (Chevalier y Gheerbrant 722).

En resumen, se demuestra cómo la navegación colombina y su fase nocturna se construye sobre una redundancia sintáctica y semántica de símbolos nictomorfos, teriomorfos y catamorfos, con el fin de evidenciar un ámbito marino, ctónico, lunar, caótico, temporal, angustiante, sobre el cual surcan los hispano-cristianos hacia otra etapa simbólicamente decisiva de su "viaje".

Desde aquella "tarde" del día primero de la navegación, se formula y atraviesa un estado nocturno inconsciente, de vigilia y existencial, que conduce a la tripulación en su sino hacia un sitio central no solo en el orbe, sino también en el tiempo, entre la noche y el día; un espacio límite, que de repente se vuelve acogedor como la "quilla" ("Ahí deseosa es la niebla") y domestica la negatividad y engaños nocturnos ("Es otro el cielo,/ sin un solo espejismo:/ borradas las gaviotas y la muerte"); un punto liminar que desestabiliza el orden de todo, pues se entra en otras latitudes desconocidas, en otro mundo. La mitad del viaje se vuelve anunciadora de pronto de una realidad distinta, certera, diurna, trascendental de lo ordinario ("pájaros", "alas"); una realidad desorientadora que transforma los instrumentos, los hechos hasta ese momento vividos, los saberes. La navegación nocturna, en fin, conduce hacia una antípoda, un centro hemisférico y temporal contrario ("Ahí"), en el cual se dará paso a una dimensión *otra*, un nivel cósmico distinto de comprensión y existencia que implicará inevitablemente una transformación de la empresa heroica, los sujetos hispano-cristianos; un renacer y un (re)conocimiento del cosmos. En este sitio, *el* ser y *el* mundo habrán de volverse *otros*:

> *Ahí* deseosa es la niebla,
> y *la brújula gira confundida*
> *hasta hacerse invisible*,
> los pájaros son un difuso instinto
> de alas y derivas en la noche,
> *y el timón, todo azul, desaparece*.
>
> *Es nuevo el mar*,
> como si nunca antes
> el hombre lo mirara.
> *Es otro el cielo*,
> sin un solo espejismo:
> borradas las gaviotas y la muerte.
>
> *Todo ha quedado atrás*,
> sólo la quilla rige
> y apunta desnudeces.
> El resto del navío
> naufragó ya en el tiempo. (66)

Considerando el trayecto nocturno, este sitio y el tiempo nuevos, el "viaje" de los hispano-cristianos comienza a articularse sobre dos cuaternidades significativas, las cuales

concilian contrarios simbólicos. Según Jung, una cuaternidad corresponde a "un múltiplo de cuatro en forma de cruz o de estrella o de un cuadrado, octógono, etc.", que aparece dentro de un mándala y representa "la unión de los cuatro elementos que tienden a disociarse" ("Mándalas" 371). La primera cuaternidad sintetizaría la noche opuesta al día (la fase diurna de la navegación se desarrollará con mayor amplitud en el apartado siguiente), y las ilusiones nocturnas ("espejismo") ante lo concreto que la luz diurna y el vuelo de "los pájaros" develan. La segunda cuaternidad reuniría la seguridad e intimidad de la "quilla" opuestas al "resto del navío/ [que] naufragó ya en el tiempo", y el antes caótico y el ahora esperanzador al haber llegado a ese centro hemisférico y temporal ("ahí"). Ambas cuaternidades configuran una imagen cósmica, dinámica y correspondiente de todos los elementos arquetípicos, simbólicos y míticos de la realidad imaginaria, ontológica y existencial del ser hispano-cristiano en medio de su empresa marítima, de modo que dichas cuaternidades demuestran la unidad de este sujeto en sus diversos planos: lo ancestral y lo presente, lo intuitivo y lo científico, lo subjetivo y lo objetivo, lo individual y lo colectivo, lo terrestre y lo marino, la afirmación y la pregunta, lo cultural y lo transformacional, lo profano y lo sagrado. Tal lectura es posible, partiendo de que el "cuaternario expresa realmente una situación, pero una situación evolutiva, al estar el hombre situado sobre la tierra en una dinámica que interesa a todo el universo" (Chevalier y Gheerbrant 380).

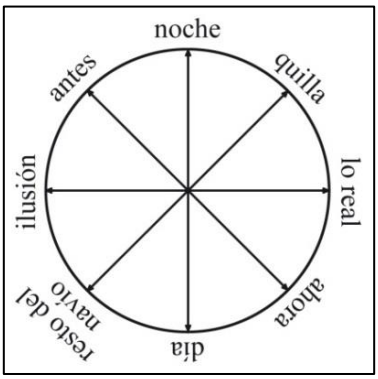
Además, la cuaternidad por sí misma evoca siempre al mándala, el cual connota "un resumen de la manifestación espacial, una imagen del mundo, al mismo tiempo que la representación y actualización de poderes divinos; es también una imagen psicológica, propia para conducir a quien la contempla a la iluminación" (Chevalier y Gheerbrant 679). El mándala, en cuanto símbolo de la intimidad, resume siempre un lugar céntrico donde se abole el tiempo trágico y se vive lo sagrado (Durand, 1982). Los mándalas en tanto "fenómenos psicológicos se dan espontáneamente en sueños, en ciertos estados conflictivos y en la esquizofrenia […] Se trata, evidentemente, de un *intento de autocuración de la naturaleza*, un intento que no proviene de una reflexión consciente sino de un impulso instintivo" (Jung, "Mándalas" 371-72). Por ende, en el caso de los navegantes hispano-cristianos, el mándala lleva a superar la visión y la condición cotidianas terrestres ―cultural, religiosa, lingüística, científica, literaria, artística…― con dirección a una transformación, un renacimiento. El sujeto lírico conoce las intuiciones y experiencias conflictivas de los hispano-cristianos y ha trazado un mándala de dos cuaternidades en la ensoñación de su canto; un mándala que en este caso concreto conduce al hispano-cristiano a descubrirse a sí mismo en las vivencias interiores y exteriores, con el fin de alcanzar su *sí-mismo*, una visualización más integral de su *ser*; un *ser* que por el momento es total, pero que se encuentra próximo a incorporar *otra* voz

a su psique, es decir, la voz indoamericana que reorganizará el *sí-mismo* del ser hispano-cristiano para llegar a una nueva configuración total: el ser hispánico, cuya cuaternidad esencial reunirá lo hispano-judío, lo hispano-musulmán, lo hispano-cristiano y lo indoamericano.

De esta manera, el mándala aparece no solo como símbolo, sino también como arquetipo de la totalidad en *El viaje interminable*, puesto que: "La 'cuadratura del círculo' es uno de los muchos motivos arquetípicos en que se basan las configuraciones de nuestros sueños y fantasías. Pero, frente a todos los demás, se caracteriza por ser uno de los de mayor importancia funcional. […] En virtud de ese significado, la 'cuaternidad es una unidad'" (Jung, "Mándalas" 372).

Para visualizar mejor las cuaternidades descritas, obsérvese la siguiente figura.

Figura 1. Mándala de la doble cuaternidad presente
en la realidad psíquica del ser hispano-cristiano en mitad de su viaje



En conclusión, durante la "noche" de su navegación, el ser hispano-cristiano experimenta una serie de realidades arquetípicas, simbólicas y míticas, la cual lo precipita constantemente hacia la angustia producto de las tinieblas, lo abismal, el paso del tiempo, el enfrentamiento psicológico y físico a la muerte y la nada. De este modo, la inmersión o el paso por las aguas simboliza la condición originaria del (re)nacimiento. No obstante, logra encontrar un centro de salvación e intimidad en sus intuiciones, la vivencia de hierofanías uránicas, su fe cristiana y su navío material y simbólico. Por consiguiente, la "noche" se resuelve en términos propedéuticos, gracias a los símbolos de la inversión[136] y la intimidad, porque la "noche", pese a su negatividad, desde el "crepúsculo" que la anuncia, también representa el renacimiento a la luz del "día" (Chevalier y Gheerbrant, 1988).

[136] Los símbolos de la inversión pertenecen al régimen nocturno y buscan eufemizar todos los valores del régimen diurno a través del esquema del descenso (Durand, 1982).

6. LA NAVEGACIÓN Y SU DÍA

> Entre ellos y la tierra
> faltaba sólo el alba.
> Un leve trecho. *Esa*
> *intensidad de estrago*
> *que da a la soledad*
> *la noche en la distancia*.
> *Esa situación última*
> *de quedar a la orilla de prodigio*
> *ciego, inmóvil, sin alba*.
> *Esperando que cumpla*
> *su espejismo la estrella,*
> *que el mar adquiera el ámbar*
> *creciente de la aurora*.
> *Que las cosas conformen*
> *a la luz sus silencios*. (89)

Como se mencionó en el apartado anterior y se verifica en estos versos de "Cumplido el tiempo" (I, canto séptimo[137]), la "noche", pese a su negatividad, "es necesaria propedéutica del día, promesa indudable de la aurora" (Durand, *Las estructuras…* 203). El lento, trágico y laberíntico tiempo nocturno, "un tren que no cesa de pasar", llega finalmente a ser desplazado por el "vagón" "que traerá en sus ruedas/ una débil, girante/ fosforescencia de alba". Desde la pragmática semántica, resulta singular que el sujeto lírico metaforice parte del ámbito marino, pero más propiamente a la "noche", como un "tren", ya que pareciera un elemento anacrónico en el conjunto de la historia poética. Sin embargo, como símbolo, el "tren", más allá de aludir a la tecnológica vida moderna ―podría ser interpretado como un indicio cultural del tiempo (siglo XX) desde el cual el sujeto lírico enuncia su palabra poética―, connota, primero, el paso del tiempo al cual los hispano-cristianos han tenido que plegarse durante su navegación; segundo, el movimiento continuo del ciclo cósmico ("noche"-"día"); tercero, el "destino" colectivo que dirige, entre altibajos, a esta tripulación hacia una próxima evolución esencial de su ser[138]. Dice la descripción de esta "noche"-amanecer:

> La *sombra* siempre es lenta,
> *como un tren que no cesa de pasar*:
> *negro* el vagón primero,
> el segundo *tiniebla*,
> el siguiente es *espuma*
> *de oscuridad*,
> y el otro alta *ceniza*,
> y al que le sigue surgen

[137] Este canto se titula "Don de la materia", nombre tomado del poema homónimo de Pedro Salinas (Albán, 1983b).

[138] El tren evoca "la vida universal que se impone con todo su poder implacable. El tren de los sueños es la imagen de la vida colectiva de la vida social, del destino que nos lleva. Evoca el vehículo de la evolución que tomamos difícilmente, en la buena o mala dirección, o que echamos en falta; señala una evolución psíquica. una toma de conciencia que nos arrastra hacia una nueva vida" (Chevalier y Gheerbrant 1014).

ríos quemados de sus rotas ventanas,
y aquel que sólo es *niebla*,
y más allá el de *bruma* condenada
en el viaje circular de la muerte.
Y *el último* no acaba de llegar:
el que traerá en sus ruedas
una débil, girante
fosforescencia de alba. (89-90)

Como se viene diciendo, la "noche", el "crepúsculo" y el "caballo" advierten un aspecto benéfico en sus simbolismos porque, después de la muerte y el caos, connotan una transformación y una germinación del mundo y el ser, atributos que sintetiza la "aurora":

> el símbolo gozoso del despertar a la luz reencontrada […] símbolo de todas las posibilidades, signo de todas las promesas. Con ella comienza de nuevo el mundo y todo se nos ofrece […] Simboliza un modo de existencia luminoso y a la vez misterioso […] La aurora, con todas sus riquezas simbólicas, es el signo del poderío del Dios celestial y el anuncio de su victoria sobre el mundo de las tinieblas (Chevalier y Gheerbrant 152-53).

En este sentido, obsérvese cómo el sujeto lírico, con tono solemne, contempla y exalta, en "El alba es un navío" (II, canto séptimo), la pureza, elevación, verticalidad, excelencia, omnipresencia y omnipotencia del "alba", esa luz que se movía en forma de "estrella" en la "noche" o navegaba invisiblemente debajo de esta y la "tierra", para llegar como un "navío", anunciarse de pronto como una promesa y una dirección activa, espiritual, heroica y celestial: "*El alba es un navío*,/ inmune, sin fracaso, quizá un dios./ *Se acerca desde un mundo no mirado*,/ sitio del aire, vela de la escarcha./ *Ella que hizo de estrella*/ *en lo invisible*,/ *fue mínimo dulzor bajo las olas negras*,/ *hoy es un reino, no una luz*/ *porque aún más alta es su intensidad*".

Se dijo que la "quilla" o nave en cuanto símbolo de la intimidad eufemiza la negatividad de la "noche" y el "mar", y mediante el juego de encastres evoca la imagen mítica del arca segura y protectora. Al metaforizarse el "alba" como un "navío", se le están atribuyendo las mismas cualidades simbólicas de la "quilla": la "aurora" viene a ser una barca y una cuna porque, primero, transporta los restos de lo nocturno ―como lo haría también la "noche" con los restos del "día"― para conservar el ciclo cósmico y vital; segundo, constituye una morada materna que, como el "abismo" ctónico-nocturno, es fecunda, vivifica y regenera a los seres y el mundo. Por eso, el sujeto lírico expresa que regresar a la "aurora" es como "ese humor augural,/ profundo y aromoso,/ que antes del nacimiento/ sube desde la madre y desde el alba". En otras palabras, el "alba", en sintonía con el simbolismo de la intimidad del "navío", es un seno maternal: vivir la primera luz equivale a experimentar un *regressus ad uterum*, ya

que tranquiliza satisfactoriamente y genera una vivencia de reposo opuesta al laberinto caótico nocturno. Se materializa aquí, pues, el arquetipo de la madre.

Jung puntualiza como rasgos esenciales de este arquetipo: "'lo materno', la autoridad mágica de lo femenino, la sabiduría y la altura espiritual que está más allá del entendimiento; lo bondadoso, protector, sustentador, dispensador de crecimiento, fertilidad y alimento; los sitios de la transformación mágica, del renacimiento; el impulso o instinto benéficos; lo secreto, lo oculto, lo sombrío, el abismo, el mundo de los muertos, lo que devora, seduce y envenena, lo que provoca miedo y no permite evasión" (*Arquetipos…* 75).

Asimismo, con base en la semántica de estos símbolos y este arquetipo, se podría observar en esta imagen la presencia del mito helénico de Caronte, pues el "alba" es simultáneamente "navío" y barquero que acogen y llevan los vestigios de la "noche", la cual no es sino la "muerte" misma, o sea, el primer viajero que se adentra en la navegación marítima y, por ello, motiva apasionadamente todas las navegaciones del ser humano (Durand, 1982; Bachelard, 1997). Si se considera esta navegación un descenso al caos infernal, como se ha demostrado, fácilmente se encuentran en la fase diurna del viaje indicios míticos de este relato, dado que "Todos los descensos al Averno lo mencionan en una forma u otra" (Garibay, *Mitología…* 98).

En medio de este contexto solar, la "quilla" adquiere otro valor semántico. Por reflexión de la luz, ella se constituye como símbolo diairético en tanto es "flecha", pero además arma protectora contra el "Corcel" y su "galope abisal de cascos últimos"; es decir, la "quilla" se vuelve una envoltura protectora que separa a los hispano-cristianos de la exterioridad marina. Como símbolo de la intimidad, amplia en el contexto diurno su semántica hasta representar un símbolo diairético: una coraza o recinto fortificado, cuya intención es aislar a los navegantes de la continuidad del "mar".

A partir de los poemas "Vestigios de lo incierto" (III, canto sexto), "Cumplido el tiempo" y "El alba es un navío", el sujeto lírico expresa ese "preanuncio" que los hispano-cristianos, pero también el mundo y los animales, van sintiendo poco a poco visual, auditiva, táctil y olfativamente: "ese albor punzante/ de fruta que en la yema/ anuncia azar y mundos". Por su parte, los objetos embarcados ―y los cuales también padecieron la navegación nocturna― también germinan, vuelven a su estado enérgico y vital ante la fuerza del "día" y la proximidad de la "tierra", como preparándose para cumplir con su destino en las Indias. Se da, así, la tercera imagen *maravillosa*. Se trata de un despertar sincrónico y cósmico ("monótono y total"); de ahí que se presenten una redundancia e un isomorfismo de símbolos espectaculares ("aurora", "alba", "ojos", "albor", "día", "claridades alborales", "relámpagos", "llamas", "luces", "rayo de malvas", "cenizas luminarias", "blanco", "verde y puntual

diamante", "trueno", "luz", "intensidad"), ascensionales ("azul", "ángeles", "cúpulas", "cima", "árbol", "dios", "reino") y diairéticos (la "quilla" es "flecha" y coraza; "aire"), para marcar no solo la antítesis con los vestigios nocturnos, de forma que "los rostros encienden/ su encadenada luna,/ y los ojos son luces dominadas"; sino también conducir a la transformación del "ansia" angustiosa en esperanza y visión diurna, intuitiva, empírica y consciente. El sujeto lírico se refiere a esto describiendo una etopeya anímica de los hispano-cristianos, en la cual destaca principalmente su "dicha", su "alegría infantil", que durante la "medianoche" parecía "imposible":

Como el preanuncio vago de la aurora
sobre las cosas de la medianoche,
o ese *sonido de ángeles creándose*,
monótono y total,
que se oye en las estancias
del mar, cerca del alba.
Cuando el silencio nímbase de dicha,
inmotivada, *diáfana*, imposible.
Y no es posible comprender
por qué aparecen rosas sobre el tacto,
cúpulas en la cima de los ojos,
y *una alegría infantil cerca de la pena*
de paraísos rápidos.

[…]

Cuando las cosas son
profecías o luciérnagas,
porque desde ellas surge
un viento paulatino iluminándose,
una levísima alma de salvada ceniza,
el regreso del nombre
que al azar escondió
bajo su claro escombro.

[…]

Como *esas claridades alborales*
que antes de verse dejan
oír el espejismo
de su violín en llamas,
y entre la hierba
alzan *las lagartijas*
sus párpados delgados
de gelatina y sombra,
y *las aves* presienten,
en la noche del árbol,
el estremecimiento
de su pluma afilada.

[…]

La madera sentía
bosques vaticinados,
las semillas volvieron
a temblar como dones,

la pólvora afilaba
sus garras opalinas,
la palabra, *ella sola*,
ya reunía los mundos. (84-6)

A medida que los hispano-cristianos y sus legados a bordo despiertan y se internan en el seno "alboral", empiezan a encontrar indicios de la "tierra" soñada, la cual ya no es "espejismo" o ilusión, sino verdad física. Así, el sujeto lírico poetiza en la siguiente estrofa parte de los objetos que el Almirante históricamente narra fue encontrando durante su acercamiento a la "tierra" americana:

Como vestigios lentos
que vuelven desde el sueño desdeñados,
llegaban a las naves
ramazones y troncos
podridos en otra alba.
Pájaros inauditos
de confundida ciencia,
olores de resinas
terrestres y agresivas,
aromas de lo incierto
sometidos al ansia. (86)

Se observan tres de los elementos más representativos de la descripción colombina en el diario del primer viaje, los cuales dan a los hispano-cristianos certeza de aproximarse a "tierra". Topan primero con diferentes rastros vegetales:

> Vieron pardelas y un junco verde junto a la nao. Vieron los de la carabela *Pinta* una caña y un palo, y tomaron otro palillo labrado a lo que parecía con hierro, y un pedazo de caña y otra hierba que nace en tierra, y una tablilla. Los de la carabela *Niña* también vieron otras señales de tierra y un palillo cargado de escaramojos. Con estas señales respiraron y alegráronse todos. Anduvieron en este día, hasta puesto el sol, veintisiete leguas (Colón, *Los cuatro…* 28).

Retóricamente, el sujeto lírico enfatiza con la redundancia la presencia de los "olores" y "aromas", los cuales Colón asoció con la fertilidad de las tierras, la grandiosidad de los bosques y el aire fresco de las Indias: "Y llegando yo aquí a este cabo vino el olor tan bueno y suave de flores o árboles de la tierra, que era la cosa más dulce del mundo" (Colón, *Los cuatro…* 41). Sin embargo, el sujeto lírico destaca sobre todo uno: los "Pájaros inauditos/ de confundida ciencia". La cita: "Toda la noche oyeron pasar pájaros" (Colón, *Los cuatro…* 28) aparece como epígrafe de "El pájaro inaugural" (I, canto sexto). En este poema, se muestra la riqueza simbólica de esta criatura en el contexto de los navegantes hispano-cristianos. Esta última cita de Colón, resuena en la literatura española, pues constituye ella misma el título de la novela de 1981 de José Manuel Caballero Bonald, texto que ganó el Premio Ateneo de Sevilla.

Según Chevalier y Gheerbrant: “El vuelo predispone a los pájaros, para ser símbolos de las relaciones entre cielo y tierra. En griego el propio nombre es sinónimo de presagio y de mensaje del cielo” (154). Para ellos, además, el simbolismo del “pájaro” se relaciona en parte con el del ángel porque, como este último, desempeñaría “el papel de *signos advertidores de lo sagrado* […] Seres intermediarios entre Dios y el mundo, mencionados en diversas formas […] seres puramente espirituales […que…] Desempeñan para Dios las funciones de ministros: mensajeros, guardianes, conductores de los astros, ejecutores de las leyes, protectores de los elegidos, etc.” (Chevalier y Gheerbrant 98).

El sujeto lírico y los hispano-cristianos contemplan con admiración y esperanza al “pájaro”, a este ser “augural”. Por eso, se le canta una oda para enunciar un retrato de él. Inicialmente, se destaca su pertenencia en el ámbito de lo uránico y lo sagrado, desde donde repentinamente se manifiesta evidenciando sus cualidades: informe (“niebla”, “aire”, “neblina”), “leve” (este adjetivo aparece diseminadamente reiterado en el poema) y diáfano como lo celeste. “Él, que participaba con el alba”, trasciende el “tiempo”, la “muerte” y el espacio terrestre. Claramente, el “pájaro” aparece como un símbolo ascensional y espectacular pues, como lo expresa el verso anterior, se le atribuyen significativos valores solares que contrarían las tinieblas e ilusiones nocturnas:

> *Sólo faltaba él*[,] *que fue creado*
> *por las manos de niebla*
> *de la velocidad*.
>
> *Él, que participaba con el alba*
> *en sucesos de nieve transitoria*,
> *su leve flecha que se incendia* y deja
> de ser parte del mundo en el crepúsculo.
> *A quien no ciega el tiempo, ni la muerte,*
> *porque el aire lo crea interminable*.
>
> […]
>
> *Él, que sometería el espejismo,*
> *que acercaba hasta el rayo,*
> *sin motivo, sus alas alborales,*
> que aguardaba dormido en la neblina,
> levemente inclinado
> como un presagio
> que esconde su secreto
> fugaz en la deriva.
> Él, que siempre pasaba
> desde una llama a otra, *reuniendo*
> *todas las llamas de la luz en una*. (79-80)

El “pájaro” les comunica a los hispano-cristianos “la certeza de un mundo[,]/ que de todas las cosas y los seres,/ sólo lo escoge a él/ para anunciar, como un suceso azul,/ su pronta

geografía". Por mandato del cielo y el "mundo", advierte la oposición esquemática de la "tierra" firme versus las profundidades marinas, la vida ante la "muerte", la "certeza" opuesta a los engaños ilusorios del "mar" y la "noche". La presencia de esta criatura lírica se traduce en un "aire" y miradas llenos; ella da, inclusive, con sus trinos, significado esperanzador y salvífico al "silencio", es decir, lo eufemiza de connotar más el terror ante la nada y la desaparición:

> Y el capitán y su canción de mando,
> y el leal y el traidor y el sometido:
> aquella alta y plural marinería
> buscaba desde el ansia *su hermosura*
> *que podía alejarlos de la muerte*.
>
> […]
>
> Faltaba en todo el aire, que sin él
> era un rumbo vacío,
> faltaba en la mirada
> que sin él no existía.
> Faltaba en el sonido, en el silencio,
> porque sin él los dos
> eran tan sólo máscaras del día. (79-80)

En fin, el "pájaro" en este poema se construye como una hierofanía, puesto que relaciona lo uránico-solar, lo terrestre ("espigas") y, además, lo marino ("espumas"). En ningún momento del poema se especifica de qué tipo de ave se trata; pero Colón, desde la historia objetiva, parece describirlo:

> Tomaron un pájaro, con la mano, que era como un garjao; era pájaro de río y no de mar: los pies tenía como gaviota. Vinieron al navío, en amaneciendo, dos o tres pajaritos de tierra cantando, y después antes del sol salido desaparecieron. Después vino un alcatraz: venía del Ouesnorueste; iba al Sueste, que era señal que dejaba la tierra al Ouesnorueste, porque estas aves duermen en tierra y por la mañana van a la mar a buscar su vida, y no se alejan veinte leguas (*Los cuatro...* 22).

El sujeto lírico, en diálogo con este pasaje, ofrece una visión general y polivalente del "pájaro" aunque, en efecto, ha de tratarse de un ave marina o costera. Como hierofanía, este "pájaro" es parte del cosmos y, por tanto, obedece al destino cósmico; por eso, su aparición y mensaje solo pueden implicar buenas nuevas antes que peripecias:

> Él, *el más incendiado*,
> *el más hecho de espigas y de espumas*,
> porque ya es sólo azar.
> Tan breve y sucedido
> como la flor al borde de la flor;
> que le da al aire
> su sangre transparente,
> ángulo del día,

y *un don terrestre*
es en la inmensidad. (80)

Por la etimología griega anotada por Chevalier y Gheerbrant sobre el nombre "pájaro"; por el carácter sagrado y celestial de esta criatura; por su atributo de mensajero de lo divino y trascendental; por su capacidad para movilizarse entre los planos uránico —tanto nocturno, en donde desaparece o muere simbólicamente, como diurno, donde resurge con mensajes positivos: "su leve flecha que se incendia y deja/ de ser parte del mundo en el crepúsculo", "Él, que siempre pasaba/ desde una llama a otra, reuniendo/ todas las llamas de la luz en una"—, terrestre y marino —"Él, él pájaro augural, que enciende y oscurece,/ naufragando quizá,/ las llamas de sus alas sobre el mar"—; el "pájaro" en este poema evocaría el mito helénico de Hermes, quien es mensajero de lo divino, transita libremente por los tres planos del universo (cielo, tierra e infiernos), dirige y acompaña a las almas de los difuntos al inframundo, custodia los caminos cualesquiera, guía y protege a los viajeros, entre otras cualidades (Grimal, 1994; Garibay, 2006).

Así pues, obsérvese que la navegación diurna de los hispano-cristianos, después de haber cruzado aquel centro hemisférico y simbólico, se desarrolla en un ámbito diurno y casi idílico, ya que se perfila como una realidad *otra*, desconocida, inaudita, naturalmente exótica ("olores", "aromas", "pájaro"), donde solo hay certezas, no ilusiones engañosas, ni siquiera la "muerte" misma: "*Es nuevo el mar*,/ como si nunca antes/ el hombre lo mirara./ *Es otro el cielo*,/ *sin un solo espejismo*:/ *borradas las gaviotas y la muerte*".

En síntesis, durante el "día", se observa cómo desde las profundidades del "mar" y las "tinieblas" surgen la "velocidad" de la navegación tranquila y la "luz". Simétricamente, los símbolos espectaculares se oponen a los nictomorfos; los ascensionales, a los catamorfos; los diairéticos, a los teriomorfos. Por ende, la empresa colombina, según *El viaje interminable*, se estructura sobre el régimen diurno de la imaginación simbólica, con el propósito de sintetizar el proceso de muerte y resurrección del ser hispano-cristiano, con miras a la ya cercana transformación total pues, en "la última sombra,/ la liminar y ahogante" de la "noche", "aquella alta y plural marinería", comienza a distinguir los primeros indicios culturales de *otro* ser, *otro* modo de vida, *otras* realidades, *otros* ritmos y sincronías. En "la última sombra,/ la liminar y ahogante" de la "noche" y desde "el último silencio", el "más ancho y sonoro que el mar", el hispano-judío Rodrigo de Triana, desde La Pinta, divisa por primera vez a América y con él todos los navegantes miran y escuchan al ser indoamericano:

Las fogatas, las estrellas del hombre
y de su vieja niebla,
brillaban en la playa

adivinando el ansia.

[…]

Luego un silbo lejano,
quizá el viento golpeando
multitudes de ángeles,
un sonido de unísonos
metales afinándose,
como cristales que se deshicieran,
como flechas brumosas
que se esfuman en lo alto,
como si el mar se fuera
vaciando entre la música. (90)

7. LO INDOAMERICANO

"Que *llegaron del norte*/ como la escarcha rápida,/ o *surgieron del jade*/ donde el día es una brasa." "Que *llegaron de un mar*/ *perdido en el principio*,/ o *emergieron del fondo*/ *de cuevas* anegadas/ de luminosa sangre." "Que llegaron de *la luz anhelante*/ *que sobre el limo crece*./ O que *fueron construidos*/ *con el maíz amargo, claro y dulce*,/ *que los dioses tuvieron*/ *que masticar al crearlos*." Este conjunto de imágenes del poema "Que surgieron del jade" (I, canto octavo[139]) evocan las fuerzas sagradas primordiales y cósmicas que engendraron y renovaron al ser humano, según un amplio repertorio de mitos antropogónicos o de *emergence* —aquellos "que narran la salida de los primeros seres humanos desde lugares como el Inframundo, el interior de un cerro, un lago o el mar" (Neurath 57)—, los cuales evidencian las riquezas cultural y religiosa del ser indoamericano a lo largo de todo el continente.

Respecto de las culturas indoamericanas, lo náhuatl, lo maya y lo inca, sin duda, predominan en *El viaje interminable*. Sin embargo, limitarse a esta triple presencia podría llevar a leer, pobremente, como lo ha hecho la crítica, solo referencias mitológicas de estos tres pueblos en relación con la antropogonía; cuando, en realidad, las resonancias no quedan ahí, como se demuestra a continuación.

7.1. LOS MITOS ANTROPOGÓNICOS INDOAMERICANOS

En primer lugar, el símil "Que *llegaron del norte*/ como la escarcha rápida" alude, más que a un mito, a la teoría —el mito y la teoría científica comparten el hecho de ser verdades para quienes los creen— de Imbelloni sobre el "antiguo *fhylum* provisto de caracteres

[139] Este canto se titula "La sombra acumulada", título procedente del octavo verso de "La calle destruida" de *Residencia en la tierra*, de Neruda (Albán, 1983b).

australo-caucásicos, metamorfoseado sucesivamente por el *homus asiaticus*" (*Esfinge…* 309), que llegó a poblar el continente americano a partir de las inmigraciones mongoloides hace menos de 20000 años a través del estrecho de Bering (Ibarra, 1980; Villalobos, 1983; Choza y Ponce-Ortiz, 2010). En el prólogo de *Geografía invisible de América*, Albán se refiere a estas migraciones como "una de las sagas más alucinantes del espíritu humano" (*Infinita…* 139). Estas primeras poblaciones norteñas se distribuyeron hasta el Cono Sur, de modo que por el "viaje" de los primeros nómadas, antepasados comunes, quedaron enlazados posiblemente todos los indígenas de América (Villalobos, 1983). Esto demuestra que "los pueblos primitivos del continente, venidos por Bering, no han conservado en cuanto a sus ideas religiosas y cosmogónicas más que restos" (Ibarra 357), como es el caso de los siguientes mitologemas.

En segundo lugar, la metáfora "*surgieron del jade*/ donde el día es una brasa" evoca el mito cosmogónico maya-yucateco, perteneciente al período clásico, descifrado por Freidel, Schele y Parker (1993) en la estela de Quiriguá. De acuerdo con el relato, el dios del maíz y otros dioses colocaron tres piedras primigenias de jade, para levantar el árbol cósmico que separó el cielo del mar y la tierra:

> de modo que el lugar llamado Cielo Recostado se convirtió en Cielo Levantado [o El Lugar de las Primeras Tres Piedras] […] Cada una de estas tres piedras primigenias pertenecían a una deidad particular: la primera al Remero jaguar y al remero Mantarraya, la segunda al Dios Rojo de la Casa Negra y la tercera a Itzamná, generalmente considerado como el dios supremo (Navarrete 107).

Por lo anterior, para los mayas y otras tradiciones mesoamericanas, el "jade", piedra preciosa y divina, representa la fecundidad del agua y la vegetación; así como el alma, el corazón o el núcleo del ser humano[140]. Aunado a ello, considérese que para los aztecas el "jade" también se asocia con el agua, sustancia que poseía el mismo valor que la sangre ofrendada en sacrificios para "la regeneración periódica del sol, [que] se llama *chalchivatl*, agua preciosa, es decir, el jade verde" (Chevalier y Gheerbrant 58).

En tercer lugar, la metáfora "Que *llegaron de un mar*/ *perdido en el principio*" advierte ocho mitos.

[140] "En América Central 'esta piedra simboliza al alma, el espíritu, el corazón o el núcleo de un ser y, por analogía, se asimila al hueso'. Se observa en México la costumbre de colocar una piedra de jade en la boca de los difuntos […] en el antiguo México el jade 'era un símbolo del agua y de la vegetación brotante', debido a su color verde azulado y a su claridad translúcida […] El jade, símbolo de la lluvia fecundante para los mayas, se convierte por extensión en símbolo de la sangre y del año nuevo" (Chevalier y Gheerbrant 601). Aporta Navarrete que las tres "piedras base" mayas corresponden a aquellas que hasta hoy "rodean los fogones en las casas mayas y sirven para apoyar los comales, o planchas de cerámica, en que las mujeres preparan tortillas de maíz y otros alimentos (107).

Para los zuñi[141], en el principio, Awonamílona, el Creador y Contenedor de todo, formó a dos gemelos: Awitelin Tsita, la Cuádruple Contenedora Madre-Tierra, y Apoyan Tä'chu, el Padre Cielo. Desde que estos dos gemelos yacieron sobre las aguas mundiales, estas se vitalizaron y fue concebida la vida terrestre (Hamilton, 1891-1892).

Entre los huicholes y coras[142], existen mitos que plantean la salida de los ancestros del mar, el cual se identifica con el Inframundo. "Los huicholes ubican su lugar de salida en la costa de San Blas, Nayarit, por donde se encuentra la piedra blanca Waxi Wimari" (Neurath 61).

Igualmente, los mexicas creían que su pueblo había venido del mar, "del rumbo de la luz (Oriente) y que había por fin arribado a la costa del Atlántico" (León Portilla, *La filosofía…* 113).

Un pasaje inicial de la creación del mundo según los mayas-quichés dice: "No había nada que estuviera en pie; sólo el agua en reposo, el mar apacible, solo y tranquilo. No había nada dotado de existencia. Solamente había inmovilidad y silencio en la oscuridad, en la noche. Sólo el Creador, el Formador, Tepeu, Gucumatz, los Progenitores, estaban en el agua rodeados de claridad" (*Popol vuh* 23). Los dioses creadores, como se observa, *eran* o se encontraban dentro del mar primordial; de ahí que para los mayas-quichés Gucumatz, la serpiente emplumada, se asocie directamente con el agua. Asimismo, en el *Título de los señores de Totonicapán*, se narra que los jefes de la segunda nación o parcialidades de los mayas-quichés "vinieron juntas de la otra parte del mar, del Oriente, de Pa-Tulán, Pa-Civán" (Alcina Franch 170).

Los mayas-yucatecos creen también que los primeros hombres creados por su dios supremo, Hunab Ku, vinieron por el mar desde Oriente (Morley, 1953; Vila, 1981). Esta creencia maya, aunada a la llegada de los conquistadores, motivó la escritura de la novela *Llegaron del mar* (1966), del guatemalteco Mario Monteforte Toledo, título que resuena en los versos de Albán ("Que *llegaron de un mar*/ *perdido en el principio*").

Por su parte, los muiscas o chibchas bogotanos[143] creen que entre las sierras y cumbres de la ciudad de Tunja:

> se hace una muy honda, de donde […] a poco de como amaneció o apareció la luz y fueron creadas las demás cosas, salió una mujer que llaman Bachue [o Furachoque: "fura" quiere decir mujer buena y "choque", cosa buena, la cual] sacó consigo de la mano un niño de entre las mismas aguas de edad de hasta tres años, y bajando ambos juntos de la sierra a lo llano, donde ahora está el pueblo de Iguaque,

[141] Pueblo indígena aún vigente en Nuevo México, Estados Unidos.
[142] Los primeros también son llamados wixárikas o wixáricas, son un grupo mayoritario de indígenas que vive en Tepic y Nayarit, al oeste de México, en la Sierra Madre Occidental. Los segundos también viven en la sierra de Nayarit, así como en Jalisco; se hacen llamar, asimismo, nayeeri.
[143] Desde el siglo VI a.C., habitan el altiplano cundiboyacense y el sur de Santander, Colombia.

> hicieron una casa donde vivieron hasta que el muchacho tuvo edad para casarse con ella, porque luego que la tuvo se casó, y el casamiento tan importante y la mujer tan prolífera y fecunda que cada parto paría cuatro o seis hijos, con que vino a llenar toda la tierra de gente (Krickeberg 151-52).

Así pues, estos ocho relatos míticos evidencian los simbolismos del agua y el "mar" como germen de los gérmenes, lo informe, la madre y matriz de todas las posibilidades de vida y su dinamismo (Chevalier y Gheerbrant, 1988). Estos símbolos materializan el arquetipo de la madre: "Siendo las aguas la matriz universal en la que subsisten todas las virtualidades y en la que se desarrollan todos los gérmenes, se comprende fácilmente que haya mitos y leyendas que hagan descender de ellas al género humano o una raza determinada" (Eliade, *Tratado…* I... 226).

En cuarto lugar, la metáfora "*emergieron del fondo*/ *de cuevas* anegadas/ de luminosa sangre" es la imagen con mayores resonancias mitológicas (19 relatos), ya que su raíz "es bien antigua y corresponde al menos al nivel Mesolítico de la cultura, y naturalmente se extiende mucho por el Neolítico" (Ibarra 48).

Neurath afirma:

> En diferentes partes de Norteamérica existen mitos donde los ancestros salen de un cerro. La más conocida es el mito choktaw[144], donde la gente emerge de un cerro curvo llamado Nanih Waiya, un lugar mítico que sin duda se asemeja a la Calhuacán de los mexicas […] Según los lakota, un grupo siouano de las Grandes Planicies, la gente, al igual que los bisontes, vivían debajo de la tierra. Los antepasados de los seres humanos salieron de este mundo mientras que los que siguen viviendo ahí son los dueños de los rebaños de bisontes (61).

Los chickasaw[145] creen que sus ancestros salieron del Monte del Surgimiento (Brotherston, 1997).

Según Krickeberg (1971), León Portilla (1974, 2003a) y Brotherston (1997), un mito tolteca-chichimeca-azteca cuenta que Xólotl, dios del atardecer, guía de los muertos al Mictlán, creó dentro de las Siete Cuevas de Chicomóztoc a las tribus nahuatlacas: "tepanecas, acolhuas, chinampanecas (o xochimilcas), chalcas, tlatepotzcas (que incluía a los tlaxcaltecas, huexotzincas y otros), tlahuicas y mexicas"[146] (León Portilla, *En torno…* 110).

Una variante de este mito, puramente azteca, dice que Huitzilopochtli habitaba en el cerro Colhuacan, en Aztlan, donde existen siete cuevas, de las cuales surgieron, por orden del dios, dichas tribus (Krickeberg, 1971).

---

[144] Grupo indígena que vive en Misisipi, Luisiana y Oklahoma.

[145] Tribu emparentada lingüísticamente con los choktaw; habita al noreste de los ríos Misisipi y Alabama.

[146] La falta de coincidencia de los nombre de las siete tribus nahuatlacas entre códices y crónicas ha generado distintas listas, inclusive que sean ocho en vez de siete. Para Krickeberg (1971) serían los huexotzincas, chalcas, xochimilcas, cuitlahuacas, malinalcas, chichimecas, tepanecas y matlatzincas; aunque una página antes (74) habla de los acolhuaques. Brotherston (1997) habla de los huexotzincas, chalcas, xochimilcas, acolhuas, malinalcas, tlahuicas, tepanecas y matlatzincas.

Por su lado, los chichimecas-acolhuas-tepanecas de Texcoco: "Dicen que estando el sol a la hora de las nueve, echó una flecha en el dicho término (Acolman: que está en término de Tezcuco dos leguas y de México cinco) e hizo un hoyo, del cual salió un hombre, que fue el primero, no teniendo más cuerpo que de los sobacos arriba, y que después salió de allí la mujer entera" (Mendieta 87-8).

Para los huamachuquinos peruanos, el dios Ataguju ayudó a Piguerao y Apocatequil a encontrar la salida de la Cueva del Refugio, con el fin de que los humanos surgieran de las profundidades y subieran a la tierra (Girard, 1978).

Según los cashibo[147], durante la primera edad del mundo, antes de que existiera la tierra, no había nada: "Todo era oscuridad. Sólo existía Dios, que sacó de su pierna un pez, del que formó la tierra. Esta creció 'grande'. Después hizo a los animales y a la gente, que salieron de la misma tierra" (Girard 687).

De acuerdo con los incas (Sarmiento, 1943; Huber, 1961; Krickeberg, 1971; Eliade, 1974; Ibarra, 1980; Brotherston, 1997; Rivera, 2006), Viracocha envió por el mundo a dos criados o hijos, Tocapo Viracocha e Imaymana Viracocha, para que nombraran junto con él a los pueblos que este había dibujado sobre unas losas. Al pronunciarlas, nacerían todas las naciones y provincias por donde pasaban. A cada voz que daban, todo lugar obedecía y, así, "salieron unos de lagos, otros de fuentes, valles, cuevas, árboles, cavernas, peñas y montes, y henchieron la tierra y multiplicaron las naciones que son hoy el Pirú" (Sarmiento 38). Por esto, los incas "agradecidos a las cuevas, montes, árboles y escondrijos los tenían en gran veneración y les comenzaron sus hijos a adorar, haciendo a cada uno ídolo y huaca" (Krickeberg 182).

En la misma tradición incaica, se dice que después del diluvio, Uno Pachacuti, el gran diluvio, Viracocha, en Pacaritambo ("casa de producción"), hizo surgir de las cavernas del cerro Tambotoco ("casa de ventanas"), además de los maras-tocco y sutic-tocco, a las cuatro parejas de los capac-tocco o *ayllus* reales de los incas: Manco Cápac y Mama Ocllo, Ayar Auca y Mama Huaco, Ayar Cachi y Mama Ipacura, Ayar Ucho y Mama Rava (Huber, 1961; Krickeberg, 1971; Conrad y Demarest, 1988; Zuidema, 1991; Rivera, 2006; García, 2009); todos estos la segunda generación de humanos, a pesar de la información dada por Huamán Poma de Ayala[148] (2008).

Por otro lado, para los carajás, sus ancestros:

[147] Viven en la cuenca del río Aguaytía, afluente del Ucayali, en la Amazonía peruana.

[148] Este cronista peruano escribió que la creación del mundo se realizó en cuatro épocas, cada una gobernada por diferentes razas: 1) los Huari Viracocha-Ruma; 2) los Huari-Runa, los gigantes; 3) los Purun-Runa, la clase popular que habitó el lago Titicaca; 4) los Auca-Runa, los guerreros. Sin embargo, agrega que posterior a esta última raza y época bélicas vinieron los incas, los hijos del Sol.

> vivían bajo la tierra y gozaban de la luz del sol cuando aquí era de noche. Un día un jefe llamado Kaboi habiendo oído el grito de un sariema (pájaro), siguió dicho sonido hasta llegar a un agujero que le condujo a la superficie de nuestro mundo; trató de pasar a través del mismo, pero se lo impidió su corpulencia. Sus gentes, más delgadas, lograron deslizarse y alcanzar así la superficie de la tierra (Métraux, "Ensayos…" 14).

Para los paressí[149], su héroe civilizador Yurikoyuvakai posibilitó la salida de los hombres del mundo subterráneo y los distribuyó según sus lenguas por toda la tierra (Girard, 1978; Ibarra, 1980).

Los guayaquíes y mundurucús[150] apenas "conservan noticias de su primer origen subterráneo" (Ibarra 160).

De acuerdo con Métraux (1946) e Ibarra (1980), poco se sabe sobre la aparición del primer hombre según los indígenas del Gran Chaco argentino; sin embargo, es frecuente que, partiendo de las redundancias mitológicas de la zona, se diga que ellos salieron de cuevas o subieron del mundo subterráneo. Métraux acota asimismo: "El cielo y la tierra estaban unidos por un gran árbol. Los hombres trepaban por él cada día para ir a cazar al mundo superior […] Hay hombres bajo la tierra, al igual que en el cielo" (*Religión…* 127-28). Por su parte, Palavecino (1964) agrega que, para los chaquenses, después de las tinieblas ―posteriores al diluvio y el incendio del mundo― se salvaron en una cueva un hombre y una mujer, de quienes nació la humanidad.

Por otra parte, para los kaingang[151], sus ancestros "llegaron con la vieja, con la más vieja que existe y no muere. Ella salió de un agujero de la tierra; luego llegaron los caingangues" (Hanke 137); dicen "que los primeros hombres salieron de la tierra" (Schaden 111).

Finalmente, según los araucanos:

> Al-Sol llevó a la gente de la montaña, los mahuidanches (araucanos primitivos) a la falda del Chapelko. Golpeó con su puño la roca, pronunciando palabras mágicas, y al punto la montaña se abrió en su abismo en el que se produjo el Derrumbe Azul, así llamado por el color de los escombros. De la abertura salieron nuevas gentes gigantescas, acaudilladas por Trauko, el señor de las montañas (Koessler 293).

Los diecinueve mitos evocados por el verso del sujeto lírico albaniano demuestran que: "Una de las primeras teofanías de la tierra como tal, sobre todo de la tierra como substrato telúrico y profundidad ctónica, ha sido su 'maternidad', su inagotable capacidad de dar fruto" (Eliade, *Tratado…* II… 18). Estos mitos articulan el simbolismo de la "tierra" ("cueva",

[149] Tribu arawak, sita en el límite entre el Mato Grosso y Bolivia.
[150] Los primeros corresponden a una tribu belicosa, familia de los guaraníes de Paraguay; los segundos, a un grupo brasileño que habita en Coatá-Laranjal y São José do Cipó, a orillas del río Amazonas.
[151] Forman una familia lingüística que antiguamente llegaba hasta Argentina y el noroeste de Uruguay (Ibarra, 1980).

caverna, agujero, profundidades, mundo subterráneo, cerro, peña, monte) como sustancia y matriz primordiales y, a su vez, la materialización del arquetipo de la *tellus mater*, gracias a la fantasía uterina universal de la creación.

En quinto lugar, la prosopopeya "Que llegaron de *la luz anhelante*/ *que sobre el limo crece*" explicita ocho mitos, en que lo numinoso se manifiesta como fuerza moldeadora de este "limo" (tierra, lodo, barro) para crear al ser humano.

Para los tarascos[152]: "El primer hombre había sido formado de tierra y zacate, o pajas delgadas. La carne y los huesos se habían hecho de tierra, y el cabello, barba y vello que hay en el cuerpo, era de las pajas o zacate, con que se había mezclado la tierra" (Krickeberg 144).

Según los mayas-quichés, Tepeu, Gucumatz y Huracán, después de erigir las montañas, los valles, los cipresales, pinares y animales, usaron lodo para crear la carne de la primera generación humana, pero "vieron que no estaba bien, porque se deshacía, estaba blando, no tenía movimiento, no tenía fuerza, se caía, estaba aguado, no movía la cabeza, la cara se le iba para un lado, tenía velada la vista, no podía ver hacia atrás. Al principio hablaba, pero no tenía entendimiento. Rápidamente se humedeció dentro del agua y no se pudo sostener" (*Popol vuh* 27-8).

Para los mayas-cakchiqueles, después de intentar con madera y hojas, los dioses formaron al ser humano con tierra, pero estos no podían hablar ni caminar, y no tenían sangre ni carne (Krickeberg, 1971).

En un poema de la tradición oral y las *Jaculatorias de los Ah Kines*, los mayas-yucatecos cantan: "En el Trece Ak'bal sucedió que […Hunab Ku…] tomó agua, humedeció la tierra y modeló el cuerpo de hombre" (Vila 87 y 170).

Según los muiscas de Tunja, los caciques Sogamoso y Ramiriquí "hicieron a todas las personas, a los hombres de tierra amarilla y a las mujeres de una yerba alta que tiene un tronco hueco" (Krickeberg 152).

Según los yekuana o maquiritares[153], el dios Wanadi para "poblar los pueblos hizo la nueva gente. Tomó tierra; la modeló como hombres. Luego se sentó, soñó: 'Está viva'. Fumaba, tocaba maráka. Así nació la nueva gente, la de esta Tierra ahora" (Civrieux 56).

Para los cashibo, durante la segunda edad del mundo, después de relegar la primera generación de humanos, la mujer de Dios tomó "barro, lo amasó e hizo una gente. Pero esa creación era muy imperfecta, pues el hombre no podía sentarse" (Girard 687).

---

[152] Corresponde a un grupo cultural también llamado purépecha, que vivió en Michoacán (México), aproximadamente desde 1200 hasta 1600.

[153] Son un pueblo indígena de navegantes fluviales, de la familia de los caribes, ubicados a las márgenes de distintos ríos tributarios del Orinoco.

Por último, Oyarzún (1945), Ibarra (1980), Villalobos (1983), Gusinde (1990) y Catalán (2006) registran cuanto se sabe sobre la creación del ser humano según los selknam u onas[154]:

> Cuando Kenós había peregrinado por todo el ancho mundo, regresó nuevamente hasta aquí. Entregó esta tierra a los selk'nam. En aquel entonces, Kenós estaba totalmente solo. Nadie más que él había en la Tierra. Miró en torno suyo. Fue hacia un lugar húmedo (pantanoso). Aquí extrajo un *háruwenhhnos* (terrón de raicilla, mata de hierba con tierra adherida) al que exprimió el agua. Con este terrón formó un *se'es* (*genitale masculinum*). Lo depositó en la tierra. Luego extrajo otro terrón; y a éste también le exprimió el agua. Con él formó un *asken* (*genitale femeninum*), y lo depositó frente a aquél. Kenós dejó juntos a ambos (terrones) y se fue de aquel lugar. Durante la noche los dos terrones se unieron. De esto surgió (*sár'en*, haber nacido) uno, (conformado) igual que un hombre: *kórke howenh pená* (¡éste fue el primer antepasado!). Aquél [antepasado], empero, creció inmediatamente (= se convirtió en una figura completamente desarrollada). Cuando llegó la noche siguiente, aquellas dos figuras se unieron nuevamente. Otra vez nació inmediatamente uno (= un individuo humanoide): ése fue el segundo antepasado. Éste también creció rápidamente. De nuevo se separaron ambas figuras de tierra y yacieron uno junto a la otra. Y así sucedió todas las noches, durante mucho tiempo: cada noche surgía un nuevo antepasado. Rápidamente se pobló nuestro territorio (Gusinde 549).

Estos ocho relatos, pues, se refieren a la manifestación universal del simbolismo de la "tierra" ―y del agua, implícito a manera de humedad en el "limo"― y el arquetipo de la madre.

En sexto y último lugar, la imagen "que *fueron construidos*/ *con el maíz amargo, claro y dulce,*/ *que los dioses tuvieron*/ *que masticar al crearlos*" evoca cinco mitos.

El relato zuñi comprende una anastomosis del mitologema de las "cuevas" y el "maíz": "Mientras el Padre del Cielo y la Madre de la Tierra estuvieron juntos, la Madre de la Tierra concibió dentro de sus amplios vientres ―que eran cuatro inframundos o cavernas― a los primeros seres humanos y las criaturas" (Neurath 48), ya que el Padre del Cielo enterró siete granos de maíz amarillo: "Así en el vientre inferior o caverna-mundo, que era *Anosin ténuli* (el vientre de la profundidad tiznada o de la generación del crecimiento, porque era el lugar de la formación primera y negro) así se llenó con los seres" (Hamilton 381).

De acuerdo con el mito navajo de Dîné Bahané[155], la Nube Negra y la Nube Blanca se unieron en el este, y de ellos sopló el viento que vino a crear al Primer Hombre, Áłtsé Hastiin, y el maíz blanco, Kóhonotíinii. Mientras tanto, Nube Azul y Nube Amarilla se acoplaron en el oeste, y el viento que produjeron creó a la Primera Mujer, Áłtsé Asdzą́ą, y el maíz amarillo. Después de purificarse bañándose cuidadosamente y secándose con harina de maíz, el Primer Hombre y la Primera Mujer fueron llevados por las cuatro Personas Santas al decimosegundo día. Regadera del Agua y el Dios Negro trajeron una piel de venado. Uno de los dioses tomó dos mazorcas con sus puntas perfectamente cubiertas de granos: una mazorca del maíz blanco perteneciente al Primer Hombre, otra del maíz amarillo propio de la Primera Mujer.

[154] Pueblo nómada, cazador y recolector, que vivió al norte de la Isla Grande de Tierra de Fuego.
[155] Los navajos constituyen una población indígena estadounidense que vive en Arizona, Nuevo México, Utah, Colorado; así como en Chihuahua y Sonora en México.

Colocaron ambas mazorcas —apuntando al este— sobre el cuero de cara al oeste. Debajo de cada mazorca colocaron respectivamente una pluma blanca y amarilla de águila. El Viento Blanco, Níłch'i Łigai, sopló sobre las mazorcas y, así, el Primer Hombre y la Primera Mujer fueron transformados de espíritus a seres humanos con grandes poderes. Las Personas Santas les dijeron: "Ahora pueden vivir como esposo y esposa" (O'Bryan, 1956; Ibarra, 1980; Zolbrod, 1984).

Por otra parte, el *Popol vuh* dice respecto de la tercera y definitiva generación del ser humano:

> Poco faltaba para que el sol, la luna y las estrellas aparecieran sobre los Creadores y Formadores.
> De *Paxil*, de *Cayalá*, así llamados, vinieron las mazorcas amarillas y las mazorcas blancas.
> Estos son los nombres de los animales que trajeron la comida: *Yac* [el gato de monte], *Utiú* [el coyote], *Quel* [una cotorra vulgarmente llamada chocoyo] y *Hoh* [el cuervo]. Estos cuatro animales les dieron la noticia de las mazorcas amarillas y las mazorcas blancas, les dijeron que fueran a Paxil y les enseñaron el camino de Paxil.
> Y así encontraron la comida y ésta fue la que entró en la carne del hombre creado, del hombre formado; ésta fue su sangre […]
> Y moliendo entonces las mazorcas amarillas y las mazorcas blancas, hizo Ixmucané nueve bebidas, y de este alimento provinieron la fuerza y la gordura y con él crearon los músculos y el vigor del hombre. Esto hicieron los progenitores, Tepeu y Gucumatz, así llamados.
> […] De maíz amarillo y de maíz blanco se hizo su carne; de masa de maíz se hicieron los brazos y las piernas del hombre. Únicamente masa de maíz entró en la carne de nuestros padres, los cuatro hombres que fueron creados (103-04).

En los *Anales de los cakchiqueles* o *Memorial de Sololá*, se advierten algunas diferencias en el mito: solamente el Utiú y el Hoh sabían sobre la existencia del alimento en Paxil; no les mostraron el camino a los Progenitores, sino que estos encontraron el maíz en las entrañas del coyote al descuartizarlo. Asimismo, se agrega otro ingrediente al maíz: "fue traída de entre el mar por el Tiuh-tiuh la sangre de la danta y de la culebra, y con ellas se amasó el maíz. De esta masa se hizo la carne del hombre por el Creador y el Formador" (123).

Por último, la acción de masticar el "maíz" una vez creados los seres humanos alude, según los *Anales de Cuauhtitlán* o el *Códice Chimalpopoca*, al mito náhuatl de Quetzalcóatl quien, al encontrar dicha planta con ayuda de una hormiga roja, masticó su grano con ayuda de otros dioses en Tamoanchan "y lo pusieron en la boca de los hombres para robustecerlos" (Krickeberg 26).

En estos cinco mitos, el "maíz" aparece como un elemento dotado de sacralidad y constituye un "símbolo de la prosperidad considerada en su origen: la simiente" (Chevalier y Gheerbrant 676).

En resumen, como lo demuestran la teoría de Imbelloni (1926), los cinco mitologemas y los cuarenta y un relatos expuestos, el sujeto lírico de *El viaje interminable* enuncia seis imágenes poéticas, con las cuales atribuye y defiende, fundamentalmente, los amplios

orígenes míticos del ser indoamericano, porque se trata de un sujeto heteroglósico (desde las poblaciones de América del Norte hasta las de América del Sur) que fue creado por la divinidad suprema y, por ende, posee filiación divina con esos "dioses" "que […] alzan sus reinos/ bajo el sueño del hombre"; es decir, con el arquetipo de Dios, el cual se materializa singularmente en cada cultura.

El indoamericano, para el sujeto lírico, es un ser quien, como los ancestros del hispano-cristiano, pertenece a las sociedades arcaicas, cuyas vivencias cotidianas de lo sagrado ("pactos de fuego con las cosas") determinan sus "deseos", intuiciones, su *weltanschauung* (su cosmovisión), la forma de asumir la creación, la organización y comportamientos sociales, las ciencias, los productos simbólicos y materiales de su imaginación y religión ("los utensilios del dolor o el prodigio"), sus ensoñaciones, sus saberes e inquietudes sobre el *mysterium tremendum et fascinans*. De ahí que el sujeto lírico valore ―como dijera Catalán― "las ideas sobre el origen del mundo inmediato, la creación de los astros, del hombre, la importancia de los antepasados y los orígenes del orden social actual, transformándose en relatos que intentan manifestar cómo la realidad imaginada se ajusta a su expresión material y social particular" (238).

Por tanto, escuchar únicamente los ecos nahuas, mayas e incas respecto de la creación mítica de la humanidad (16 relatos, el 39% de los mitos antropogónicos citados) restringe a un nivel básico y esperable el trasfondo mitológico de *El viaje interminable*, aun cuando solo basten cinco mitologemas para aludir a un 61% más de relatos que complementa y termina de demostrar la riqueza cultural y religiosa del ser indoamericano.

7.2. EL HETEROGLÓSICO SER INDOAMERICANO

Para el sujeto lírico de *El viaje interminable*, el ser indoamericano, desde sus orígenes ancestrales hasta el siglo XV, es un conjunto de *voces* que:

> Tenían pactos de fuego con las cosas,
> *por ello adoraban las cosas*
> *en su inmensa llama*.
>
> No *creyeron* en dioses hechos de lejanías,
> sino *en los utensilios del dolor o el prodigio*.
>
> […]
>
> Y adquirieron *deseos sobrehumanos*,
> deseos *que hasta entonces*
> *sólo la noche tuvo*,
> *ambiciones que sólo*
> *conocían la piedra*,

el puma o el relámpago,
la ceniza o el ángel. (97-8)

Como detalle del verso anterior, adviértase que, posiblemente, el "ángel" remite más a la serpiente emplumada, a ese ente numinoso uránico-terrestre/acuático, Quetzalcóatl o Gucumatz en las tradiciones náhuatl y maya-quiché, antes que a figuras cristianas, las cuales, según el momento de enunciación dentro del poemario, aún no han sido incorporadas por el Encuentro de 1492 al sincretismo cultural del ser hispánico.

El ser indoamericano del siglo XV posee una identidad cultural garantizada en un tronco genealógico mítica y religiosamente arraigado ("árbol"). Sus experiencias ante el misterio tremendo y fascinante del cosmos y lo trascendente, sus necesidades de reintegrase justamente a ese *ganz andere*, lo sagrado, lo llevan a no distinguir entre él mismo como persona individual y la naturaleza o la colectividad; *él* no posee un *yo* privado, un ego, que lo defina como entidad aislada a su grupo o al cosmos. Existe hasta la posibilidad, según el sujeto lírico, de que ellos sean "los dioses mismos/ que intentaron ser dioses/ aún después del milagro"; afirmación que posiblemente provenga de que, como cuenta el mito náhuatl, el ser debe su naturaleza sagrada a la sangre que el mismo Quetzalcóatl y otros dioses derramaron sobre los huesos molidos de los ancestrales varones y mujeres para restaurar al género humano; de ahí que tales dioses pronunciaran: "—¡Dioses nacieron: son los hombres! Y es que por nosotros hicieron ellos merecimientos" (Garibay, *La literatura…* 20).

Además, como dice Todorov: "En la sociedad india de antaño, el individuo no representa en sí mismo una totalidad social, sino que sólo es el elemento constitutivo de esa otra totalidad, la colectividad" (73). Por esto: "El porvenir del individuo está ordenado por el pasado colectivo; el individuo no construye su porvenir, sino que éste se revela; de ahí el papel del calendario, los presagios, de los augurios" (Todorov 75), ya que: "El mundo se plantea de entrada como algo sobredeterminado; los hombres responden a esta situación reglamentando minuciosamente su vida social" (Todorov 72). Ilustra, en este sentido, Lahourcade: "para el azteca no tiene sentido la salvación del alma individual: todo su esfuerzo está destinado, en cambio, al mantenimiento del orden cósmico" (37).

En otras palabras, el ser indoamericano, desde sus orígenes y en su amplia extensión y realización heterogéneas por todo el continente, constituye un *homo religiosus*, puesto que se entiende a sí mismo como un hombre cósmico, un microcosmos, un ser total, partícipe de un círculo perfecto, un estado primordial ("ojo único"), donde lo trascendente se manifiesta ("viento unísono") aun en lo profano, y donde las identidades particulares o exclusivas no existen, pues se *es* uno con los animales, la vegetación, los minerales, la "tierra", el "cielo", los mitos, sus ritos, los dioses:

Siempre su piel fue el árbol.
Su identidad de mundo
fue el mundo mismo.*
No podían distinguir
entre el brazo y el pájaro,
entre el fuego y la estrella,
entre el caimán y el río,
entre Dios y sus nombres.

Todo era un ojo único.
Todo era un viento unísono.
Una sola y creada transparencia
que ardía o se apagaba
según el infortunio
o lo breve del canto. (98)

Lo comentado sobre las experiencias místicas del indoamericano y los versos anteriores permiten observar de nuevo la presencia del mito del *anima mundi*. Este mito, sin duda, proviene de las primigenias formas cósmicas que, con la aparición de la agricultura, dieron paso a la estructura de las hierofanías telúricas, según las cuales: "Todo lo que en la tierra *es*, es *conjuntamente y* constituye una gran unidad" (Eliade, *Tratado…* II... 15). En efecto, el ser indoamericano vive simbólica, cotidiana y ritualmente el mito del *anima mundi* a medida que vive su religión mediante, por ejemplo, el sacrificio, símbolo cíclico[156], propio de las liturgias agrarias.

7.2.1. LOS SACRIFICIOS INDOAMERICANOS Y EL MITO DEL *ANIMA MUNDI*

El sujeto lírico se refiere a los sacrificios principalmente humanos, cuando los metaforiza como esa "sola y creada transparencia/ que ardía o se apagaba/ según el infortunio/ o lo breve del canto".

Por un lado, los aztecas reafirmaban su participación del *anima mundi* a través de los sacrificios, partiendo de su convencimiento "de que, por debajo de esa aparente diversidad de dioses, seres y cosas, había un elemento común y todos por igual participaban de él: era esa especie de energía vital, o fuerza vivificadora, que era preciso mantener encendida mediante la penitencia y la mortificación" (Lahourcade 41). De ahí que colaborar con el fortalecimiento del Sol para que no ocurriera el cataclismo al final de la quinta edad del mundo y poder conservar tanto el astro como la vida era el objetivo de sus sacrificios (León Portilla, 1974). Este era el verdadero "misterio de la sangre" sacrificial (Soustelle, 1982), el cual se redireccionó en el nivel personal, social, militar y nacional hacia la *visión Huitzilopóchtlica del mundo*: la ejecución de las guerras floridas con el fin de obtener víctimas y mantener la

[156] Los símbolos cíclicos pertenecen al régimen copulativo y connotan la repetición infinita de los ritmos temporales y el dominio del devenir histórico (Durand, 1982, 1993).

vida del Sol (León Portilla, 1974). Acota León Portilla: "La figura de *Nanahuatzin* ―el bubosillo―, que atrevidamente se arroja al fuego para convertirse en Sol, implica ya desde un principio la raíz más oculta del futuro misticismo azteca: por el sacrificio existe el Sol y la vida; sólo por el mismo sacrificio podrán conservarse" (*La filosofía…* 109). Así pues, el significado de los sacrificios humanos nahuas se cimienta sobre "esa identificación dioses-hombres-cosmos" (Lahourcade 43). Durand aporta otra situación ilustrativa, cuando analiza las ceremonias sacrificales aztecas relativas al culto del maíz, las cuales aparecen como síntesis de la mitología lunar, el ritual agrario y la iniciación:

> Las jóvenes destinas al sacrificio eran repartidas en tres clases, correspondientes a las tres fases del crecimiento del maíz. Cuando la cosecha estaba madura, la joven que representaba al maíz a punto era decapitada; al final de la cosecha se ejecutaba y descuartizaba a la virgen que representaba a Toci, "la diosa del maíz cosechado". El sacerdote se envolvía con sus restos mientras que otro oficiante se ponía una máscara hecha con un fragmento de piel y era tratado como si fuera una parturienta. "El sentido de este rito ―dice Eliade― es que Toci, una vez muerta, renacía en su hijo el maíz seco." En otros pueblos americanos, el cuerpo de la víctima era despedazado y cada fragmento era enterrado en los campos con fines de fertilización (*Las estructuras…* 317).

Por otro lado, sobre los sacrificios mayas, especifica Morley:

> Los sacrificios eran parte importante del culto entre los mayas, y abarcaban toda la escala, desde sencillas ofrendas de alimentos, tortillas, frijoles, miel, incienso, tabaco, etc., los primeros frutos del campo, toda clase de animales, aves y pescado, tanto vivos como muertos, crudos y cocidos, toda clase de ornamentos y otros objetos valiosos, como cuentas de jade y de conchas, pendientes, plumas y pieles de jaguar, hasta la práctica, en la época del Nuevo Imperio, de sacrificios de hombres, mujeres y niños. Las ofrendas variaban de acuerdo con la urgencia del caso de que se trataba. Si el sacrificio se hacía para curar una enfermedad, para evitar alguna molestia pequeña, para tener buen éxito en la cacería, la pesa o alguna expedición comercial, bastaban, por lo general, hace ofrendas de alimentos o de prendas de adorno; pero en tiempos de gran necesidad pública, como durante las sequías, huracanes, o las temidas plagas de langosta, que visitaban periódicamente a Yucatán, se sacrificaba en especial víctimas humanas, con el fin de obtener lluvias generales (245).

De acuerdo con los sacrificios humanos, Lahourcade (1970) aclara que entre los mayas esta práctica no se encontraba institucionalizada ni figuraba en su calendario. Rivera (1986), no obstante, afirma que los frecuentes sacrificios humanos se convirtieron en una institución religiosa y arma de control social:

> Los ritos de sangre tienen un notable componente místico-masoquista de entrega y unión-comunicación con el dios. Y eran preferentemente los miembros de la realiza, los nobles y sacerdotes, los que se entregaban con mayor pasión a la dolorosa tortura, sin duda porque su sacrificio resultaba mucho más eficaz y valioso, y también por el deseo de alcanzar situaciones de éxtasis en las que poder averiguar los designios divinos, dando legitimación simultáneamente a las posiciones y cargos que desempeñaban en el entramado social (168).

Por último, Huber (1961) y Lahourcade (1970) aseveran que los incas tendían a ofrecer a los dioses maíz (harina, bollos, chicha), coca, frutos, reses, conchas, plumas, oro, plata,

vestidos, pestañas, cabellos y sangre propia. Según Huber (1961), solo sacrificaban solemnemente mujeres jóvenes de los *Aclla-Huasi* o procedentes de familias libres, en situaciones de peligro de la vida del Inca o del imperio (terremotos, epidemias, la partida de los guerreros); o en las fiestas de victoria, donde se desangraba a prisioneros de guerra. También celebraban el *Capacocha*: la estrangulación o degollamiento de un niño y una niña, posteriormente enterrados al pie del altar; este sacrificio se realizaba al inicio de un nuevo reinado o al consagrar a jóvenes hidalgos.

En fin, las múltiples prácticas del sacrificio de los nahuas, mayas e incas ilustran cómo el ser indoamericano, por su origen divino, participa del *anima mundi*, pues tiene por misión atender la energía del cosmos, conservarla y, por ende, mantener el orden cósmico vital. En este panorama, la idea de sacrificio es nudo y punto culminante de la vida religiosa (Lahourcade, 1970; León Portilla, 1974), puesto que "marca una intención profunda, no de alejarse de la condición temporal por una separación ritual, sino de integrarse al tiempo, así fuera destructor […], y de participar en el ciclo total de las creaciones y las destrucciones cósmicas" (Durand, *Las estructuras…* 318). Así pues, en *El viaje interminable*, y generalícese desde ahora para toda *Infinita memoria de América*, el sujeto lírico poetiza las vivencias sagradas de los seres hispánicos dentro de una perspectiva deísta.

El sujeto lírico, desde esta perspectiva y considerando la concepción simbólica y religiosa, comprende y alude a los sacrificios de los indoamericanos, resignificándoloes frente a estudios como el de Francis Clement Kelley: *México, el país de los altares ensangrentados* (1945), que llevó a Lira (1952) y otros a referirse en términos peyorativos a la "ferocidad" del sistema estratégico de los aztecas sobre otras tribus circundantes.

7.2.2. LOS ANCESTROS VIAJEROS DEL SER INDOAMERICANO

Como los ancestros del ser hispano-cristiano, los antepasados del indoamericano del siglo XV también son presentados como viajeros por el sujeto lírico, en "Sus naves invisibles" (III, canto octavo): "Ellos también viajaron/ en los navíos dolientes/ que *el tiempo indemne crea*/ *alrededor del hombre*,/ *con los estragos mínimos*/ *que las cosas olvidan*".

Ellos vienen reflejando constantemente, desde antaño hasta su presente, su esencia cósmica, gracias a los "fantasmas y dones" de sus antecesores, la vivencia simbólica, práctica y sagrada de sus mitos. Como se sugiere en los versos anteriores, los indoamericanos son conscientes de que "El tiempo es un navío"; pero, más que sometido a un devenir lineal, profano y trágico, lo experimentan como una temporalidad cíclica, que permite la sacralización de la cotidianidad y la reanudación de los mitos:

El tiempo es un navío
también, que navega guiado
por fantasmas y dones,
sobre mares sin cielo
ni cadenas terrestres,
por laberintos como melodías
que al cruzarlos se esfuman.

Su impulso es la primera
piedra lanzada al pájaro,
que regresa a la mano
con la sangre del aire,
la inicial flor que alguien
interpuso, aún es llama,
entre el rostro y la muerte. (103)

Asimismo, los ancestros indoamericanos son caracterizados como nómadas, en "El poder de la sed" (I, canto noveno) y "Población del azar" (I, canto décimo). Debido a las necesidades básica de supervivencia, pero más aún "Movidos por la fuerza/ de la ola invisible de la sed", la intuición, estos ancestros abrieron caminos al "azar" ―es decir, obedeciendo al "destino" y la sincronía del cosmos― entre "laberintos/ verdes", "pantanos", "desiertos", "los altos países/ donde la nieve baja", "llanura", "hondos, anchos/ e innumerables ríos", "islas", "mar", "volcanes". A medida que el sujeto lírico describe estos escenarios, construye una topografía que refleja la riqueza y vastedad del continente americano ("geografía/ de lenguas y de dones"), por donde se expandieron las primeras poblaciones desde Bering ("ellos que desde el frío/ traían en la memoria/ los silbantes estragos de la escarcha"), hasta llegar "así al límite/ azul del frío innombrado" de Tierra del Fuego. Dicha topografía se encuentra complementada por los siguientes párrafos de Albán, en el prólogo de *Geografía invisible de América*:

> Y llegaron a un incomprensible continente aislado entre los dos más grandes océanos, vastamente plural en altitudes y en latitudes entrelazadas, y que tocaba, con sus dedos la escarcha, los dos ceros glaciales de la Tierra.
> Tundras circumpolares, taigas-desolación, bosques de clarísimas verticalidades, praderas de forzada esmeralda, pampas y sabanas de acosantes lejanías, llanuras kársticas labradas por la alucinación, ahogadas selvas tropicales fosforescentes, desiertos agobiados por la sed, y la diáfana transparencia de las pumas andinas.
> […]
> Pueblos itinerantes en la vastedad, estremecidos siempre por el presentimiento de invisibles y deseadas lejanías, pueblos cazadores, o recolectores, o pescadores, "sambaquis" o concheros, que fatalmente aislados del resto del mundo, tuvieron que soñarlo y que crearlo todo, leva[n]tándose a través de lentos milenios y de agónicas migraciones, desde la piedra inicial del "Arqueolítico", hasta avanzadas formas de civilización, solos, como sus primeros dioses.
> La realidad siempre fue para ellos un espejo mágico intercalado entre los mundos visibles e invisibles, que a ambos reflejaba conjuntándolos. En ese inicial espejo sin orillas habitaron los "macehuales", los hombres, los creados por la penitencia de los dioses (*Infinita…* 139).

Como el ser humano y los vegetales son lo mismo dentro de estos espacios y visión cósmica del indoamericano, el sujeto lírico de *El viaje interminable* redunda en metaforizar a este como "semillas distribuidas/ por la dicha del fuego", "semillas que aventó la aurora", "Entregaron sus hijos/ al viento, igual que el breve/ arbusto su semilla/ enlaza al aire pálido". Gracias a su ímpetu inicial ("sed") y su cultura de desplazamiento, el "viaje" dinámico, los indoamericanos logran contemplar el "mundo" con mayor amplitud, llegan a intuir ("sed") la presencia de lo numinoso a través de su interacción con las "cosas" y demás seres; descubren, inclusive, la enormidad espiritual que encierran dentro de su materia corporal: se dan cuenta de su doble naturaleza cósmica: sagrada ("ojos/ arrancados del ópalo/ que en la noche se hundía", "un rostro igual/ a honda piedra de río", "un cuerpo de maíz/ fermentado en las ánforas/ letales de la lluvia") y profana ("un cuerpo como un reino/ con su vello y su noche, y su ansia y su muerte"). Como afirma Westheim respecto del pensamiento religioso azteca: "La apariencia física no es sino disfraz, fachada tras la cual se esconde la verdadera naturaleza [la divina, la espiritual]" (27).

Significativamente, en "El poder de la sed", el sujeto lírico se identifica a sí mismo por primera vez como indoamericano, utilizando la primera persona plural, para referirse al nomadismo y el aprendizaje existencial en armonía con el cosmos:

> Primero *decidimos*
> esperar invisibles
> al lado de las cosas
> que la lluvia tañía.
> *Llenábamos* los bosques
> de flechas transparentes,
> en la nieve dejábamos
> sólo huellas de nieve.
>
> […]
>
> *Veíamos* a las fieras
> beber las esmeraldas
> deseosas del río,
> y a las hojas opresas
> en la humedad gozosa de la noche,
> y a la roca absorbiendo
> la lluvia hecha de dichas lejanísimas.
> *Así subió la sed*
> *a nuestra increada boca transparente*:
> primero *como el ruido*
> de una ancha levedad desconocida,
> después *como el rumor*
> de múltiples cristales extendiéndose,
> luego *como un sonido*
> de vasos rebosando
> neblinas empapadas y sumisas,
> y al final el deseo
> de nacer y morir
> en la sed prometida.

[…]

Subimos a los árboles
en busca de las frutas
perfectas e imitadas
por la luna lejana.

[…]

Y ambulamos deseando
un mundo y su agonía

[…]

Y *corrimos* al río
[a beber en el aire
de su fugacidad] (109-10)

Se colige, pues, que los indoamericanos, motivados por los otros seres y objetos del universo, y en acatamiento de su propia participación, y la de lo demás, del *anima mundi*, buscaron acceder a la naturaleza para comprender su ser y su existencia profana y sagrada simultáneamente. Ilustrativos son los versos susodichos en que la "sed" intuitiva del indoamericano va evolucionando "ruido"-"rumor"-"sonido", hasta alcanzar la redondez y afinación de su ser con el cosmos. En este sentido, el "sonido" de su intuición convierte al ser indoamericano en un canto armónico con el cosmos, ya toda música, en cuanto símbolo del progreso[157], se vincula con el ciclo dramático de las estaciones, las fases lunares, la repetición y participación de los modelos arquetípicos y paradigmáticos del mito. Igualmente, son ilustrativos los versos relativos a la ascensión al "árbol". Este último aparece como sinécdoque del cosmos, ya que al representar un *axis mundi* connota la actitud verticalizante del ser religioso no solo para adquirir un alimento material, sino también espiritual ("frutas").

Así pues, con base en lo expuesto hasta el momento sobre la experiencia del tiempo cíclico al vivir los mitos, la actitud nómada, la contemplación del mundo y la interacción con la naturaleza, se comprueba una vez más la participación total del ser indoamericano con el *anima mundi*, porque él constantemente vuelve a su condición mítico-religiosa en cualquier momento y espacio de su "viaje".

[157] Los símbolos del progreso se sitúan dentro del régimen cíclico o copulativo; pertenecen a un esquema rítmico asociado con el reflejo o dominante sexual, que permite agrupar todos aquellos símbolos relativos a los utensilios humanos y el símbolo del árbol, que connotan el avance del ser humano a medida que acepta lo positivo del tiempo e incide en el progreso (Durand, 1982, 1993).

7.2.3. LA *VITA RELIGIOSA* INDOAMERICANA Y EL MITO DEL ETERNO RETORNO

Con base en la subsección anterior, se advierte la presencia del mito del eterno retorno, el cual relata cómo el ser arcaico es un sujeto religioso que repite y participa de los modelos arquetípicos y paradigmáticos, con el propósito justamente de abolir el tiempo profano, tener la libertad de regenerarse, reinventarse y vivir la recuperación periódica de la existencia anterior (Eliade, 2001).

Por su *vita religiosa*, el hombre arcaico se limita a "a la repetición de actos arquetípicos, es decir, a las *categorías* y no a los *acontecimientos,* al incesante volver a los mismos mitos primordiales […] El hombre arcaico […] intenta oponerse, por todos los medios a su alcance, a la *historia,* considerada como una sucesión de acontecimientos irreversibles, imprevisibles y de valor autónomo" (Eliade, *El mito…* 54-8). Para este ser místico, la duración cósmica "es repetición y *anakyklesis*, eterno retorno" (Eliade, *Lo sagrado…* 97).

En este sentido, se podrían aplicar las palabras de Eliade para aseverar que, "gracias a dicho 'eterno retorno' a las fuentes de lo sagrado y de lo real, [al ser indoamericano] le parece que se salva la existencia humana de la nada y de la muerte" (*Lo sagrado…* 95). Ello se puede interpretar cuando el sujeto lírico expresa: "Y alcanzamos la fruta:/ ceniza ella y ceniza/ la mano que la abre". Él sabe que "Es un reino el silencio,/ y desde él ascendieron/ *para construir la llama*/ *de sus cuerpos sonoros*". Los motivos del "árbol"[158] y el "sonido" antes analizados son dos símbolos del progreso que refuerzan, justamente, la idea de que el "'eterno retorno' […comprende…] la recuperación periódica de la existencia anterior por todos los seres" (Eliade, *El mito…* 76).

Asimismo, se puede afirmar que en el "viaje" de los hispano-cristianos y el de los indoamericanos se reflejan los mismos viajes terrestres o marinos de sus antepasados: su "viaje" es una constante repetición arquetípica, simbólica y mítica.

En síntesis, puede decirse que "el hombre religioso, sobre todo el de las sociedades 'primitivas', es por excelencia un hombre paralizado por el mito del eterno retorno" (Eliade, *Lo sagrado…* 82), y esto se comprueba en la actitud y *vita religiosa* del heteroglósico ser indoamericano, quien en "los navíos del tiempo" construyó como herencias:

> espléndidas *ciudades*
> tan sólo con las chispas
> que el sol crea sobre el agua

[158] "Por su floración, su fructificación, por la mayor o la menor caducidad de sus hojas, parece incitar a soñar una vez más con un devenir dramático. Pero el optimismo cíclico parece reforzado en el arquetipo del árbol, pues su verticalidad orienta de un modo irreversible el devenir y el humanismo, de alguna manera, acercándolo a la estación vertical significativa de la especie humana" (Durand, *Las estructuras…* 348).

y los ojos reunidos.
En la cubierta rápida
que borraba la luna,
levantaron *pirámides*
de azules numerarios,
oráculos de musgos
tan finos como el sueño,
turbios *ritos* de cárdena
arquitectura humana,
y *cánticos* que alzaban
columnas de ceniza. (104)

7.2.4. HERENCIAS CULTURALES INDOAMERICANAS

Se presenta a continuación una visión general de algunas de las manifestaciones y herencias culturales del ser indoamericano, evocadas en *El viaje interminable*.

El sujeto lírico, como en el caso de los ancestros del hispano-cristiano, exalta, pero aún más ―por la cantidad de metáforas al respecto― el uso cotidiano y religioso dado por los antepasados indoamericanos a la "piedra". Este sujeto cuenta con la "Piedra de río", "Piedra de fuego", "Piedra de las cavernas", "Piedra de mar", el "jade", el "ónix" en tanto materias en potencia, capaces de ser habitadas por la ensoñación poetizante y la imaginación simbólica ("donde la oscuridad crea y destruye/ casas deshabitadas"). A esta "piedra" en general se la ha arrancado "con ansia/ de su matriz de arcilla": se la ha separado de lo profano, se la ha trabajado ("Y fundaron con piedra,/ con promesas, con pájaros,/ con esa arcilla estática/ que surge de la mezcla/ de la saliva humana/ con la tierra, selladas/ en la burbuja de la muerte aún húmeda"). Convertidos en permanencia significativa y simbólica, los productos culturales hechos con ella han sido considerados por los indoamericanos como guías de la intuición y el actitud religiosa ("estrella", "faro"); se les ha adjudicado un valor sagrado en múltiples rituales: nacimientos, entierros, edificación de la memoria colectiva (mítica, religiosa, épica), representaciones divinas, ceremonias, instrumentos, entre otros. Con tal de reafirmar esta labor diaria y religiosa de atender el llamado divino ("profecía", "augurio") por reintegrarse con lo uránico y erigir una *imago mundi*, como lo advierte el epígrafe del *Popol vuh* en la "Fundación de la piedra" (III, canto noveno): "Todo se convirtió en piedra en todas partes… y muchos construyeron allí sus casas, y allí también construyeron la casa del dios, en el centro de la parte más alta de la ciudad" (cit. en Albán *Infinita…* 115). En relación con esto, canta el sujeto lírico:

Nos acercamos a la roca
queriendo convertirla
en estrella o en faro.

[…]

Su acuerdo con el tiempo y con el cielo
fue unirlos en la piedra
hasta que deslumbraran como dioses.

[…]

Inmóvil sí, pero creando rumbos,
es la piedra que vuelve a lo invisible,
en los mapas que cesan del olvido.

[…]

Fue acumulada, alzada, edificada,
a ambos lados del cuerpo,
cuna, tumba o estatua,
por la prisa del mundo
y sus mañanas.

Como aura o espina
coronando los héroes
que salva de la muerte.

[…]

Tú ocupaste tu sitio
como antigua certeza,
tu lugar en el alba conducida:
como *espejo* o *ciudad*,
como frío de *lanza*
o *vasija de río*,
como *friso* guardando
números de agonía,
como *puente* que vuela
un instante al estrago,
como *altar* o *cincel*
para el oro del cuerpo,
como *máscara* última
que los dioses y el hombre
labran para ocultarse
tras su nada o su muerte.

[…]

Ellos fueron obreros del augurio.
Por eso edificaron sus ciudades
sabiendo que en cada ángulo,
vertiente de la arcilla,
que en cada flor de piedra
que su cincel abría
comenzaba un letal
estallido de bosques y cenizas. (110, 113, 115, 116-17 y 124)

Este amplio simbolismo lítico recuerda la doble naturaleza y pertenencia cósmica del ser indoamericano, su vivencia material de los arquetipos y el objetivo vital de sus religiones. Dicha visión poética contrasta rotundamente con los pensamientos descalificadores, verbigracia, el de Keyserling (1976), quien a comienzos del siglo XX pregonó la doctrina de

que la naturaleza del indio americano era *mineraloide*, porque se encontraba más próximo al mineral que a la humanidad debido a la influencia telúrica.

En algunos de los versos anteriores, el uso de la "piedra" advierte, asimismo, el desarrollo arquitectónico y la ingeniería urbanística indoamericanos ("ciudad", "puente"). Esta idea del sujeto lírico se sintetiza en la voz maya *T'otl*, de origen tolteca, que significa 'esculpir', 'grabar en piedra', 'pintar', 'labrar' (Lahourcade, 1970).

Los mayas edificios destacaron como más imponentes en comparación con los aztecas o incas, debido a los planos superficiales más complejos y decorados (Morley, 1953). Como parte de sus construcciones arquitectónicas, se encuentra por doquier "basamentos piramidales, los observatorios astronómicos y los juegos de pelota" (Rivera, *La religión*… 19). Sobre su arquitectura, ilustra Alcina Franch:

> durante el período Clásico (200-900) las ciudades-estado del Petén y de las cuencas del Motagua y del Usumacinta desarrollan una inusitada actividad creativa de edificios, tanto religiosos como administrativos y residenciales, que engrandecen los asentamientos hasta límites inusitados. Tales ciudades, gobernadas por reyes-sacerdotes divinizados de los que se conocen ya numerosas dinastías, y administradas por multitud de funcionarios, alcanzaron un nivel de complejidad poco frecuente en el mundo mesoamericano que destaca en múltiples órdenes: arquitectura, relieve y escultura, pintura mural y cerámica, matemática y calendario, mitología y ritual (8).

Por su parte, en las fortificaciones, camposantos, palacios y templos de Tiahuanaco se observa una precisión técnica y exactitud geométrica y matemática en las formas y cortes de las piedras para la ejecución de símbolos, dibujos, retablos, relieves, murales, estatuas, frisos, puertas, escaleras, bloques, columnas, paisajes, los cuales demuestran la capacidad arquitectónica de los incas (Huber, 1961; Conrad y Demarest, 1988). La suya fue una arquitectura que "expresa más el sentido de grandeza imperial que la exaltación religiosa. Es un arte sobrio y sereno, poco imaginativo y muy parco en decoración, que refleja la extrema organización de la vida y la simpleza de la fe" (Lahourcade 176). Al respecto, Velarde valora:

> Si se compara esta arquitectura peruana con su hermana de México, las dos expresiones máximas de este arte en la América Prehispánica, se observa una misma naturaleza, pero dos sentidos no sólo diferentes, sino opuestos: la primera es de líneas estáticas, de superficies lisas y de masas tranquilas; la segunda es de líneas dinámicas, de superficies vibrantes de escultura y de masas que tienden a elevarse en forma mucho más aguda. La primera es reposo y reflexión, la segunda es inquietud y exaltación (58).

Cualesquiera que sean las valoraciones, el sujeto lírico describe, siempre unido a lo religioso, las obras de arquitectura e ingeniería del indoamericano: "La casa en la palabra,/ y el dios en el granito/ idéntico a su sombra". Por eso, vincula tales obras lítico-religiosas con los cuatro elementos ("piedra", "cañas", ardor, "pasión", "relámpago", "niebla", "aire"), ya que se enuncia de esta manera el diálogo entre las construcciones humanas y las divinas: las

primeras son un microcosmos, imagen del macrocosmos, expresión de lo numinoso. De ahí que se presente un isomorfismo de símbolos ascensionales (“altura”, “pirámides”, “templos”, “casas”, “estrella”, “casas”, “cañas”), espectaculares (“ciudades”, “día”, “relámpago”, “oro”, “dioses”, “aurora”) y diairéticos (“muros”, “aire”), como evidencian los siguientes versos:

> Y elevamos la piedra
> a la altura del ansia,
> construyendo *pirámides*,
> estragos y *ciudades*.
>
> […]
>
> En las zonas más hondas de la niebla
> apartaron la noche
> para asentar el día,
> y *rodearon con templos al relámpago,*
> *y con estigmas de oro*
> *afianzaron sus muros y sus dioses*.
>
> […]
>
> Ellos edificaron sus *ciudades*
> como homenaje al aire:
> *calzadas* para el rumbo de la luna,
> *acueductos* por donde
> dirigían la niebla,
> *casas* en que tuvieron
> a la aurora apresada.
>
> […]
>
> Los *templos* donde ardiste
> bajo el halo protervo de la sangre
>
> […]
>
> las *calzadas* de piedra conjugada
>
> […]
>
> Fundaron su pasión:
> que las *ciudades* surgen
> de un grito ante la estrella.
>
> […]
>
> Levantaron sus *casas*
> con las cañas ceñidas por el aire,
> o con la piedra exacta
> donde se cumple el ángulo
> mineral de la sombra. (110-11, 112, 113, 116 y 122)

Los indoamericanos en su mayoría, excepto los incas[159], fueron también orfebres o, como se diría en náhuatl, *teucuitlapitzqui*: "Entramos en las minas/ a rescatar el oro,/ la plata y la esmeralda/ que las sombras ceñían", "Y forjamos el oro/ y la plata en sumisas/ estrellas cotidianas". Estas descripciones dejan escuchar intertextualmente las voces de los informantes nahuas de Sahagún, cuando se referían a sus antepasados toltecas: "Conocían las turquesas, sus minas, encontraron las minas y el monte de la plata, del oro, del cobre, del estaño, del metal de la luna…" (1524, cit. en León Portilla, *La filosofía…* 260).

Según el sujeto lírico, los orfebres indoamericanos no se estancaron en el valor material de los elementos y minerales: ellos contemplaron en estos hierofanías. En el "oro", metal con que realizaron tantos objetos (máscaras, aretes, collares, pecheras, pulseras, cinturones, íconos, altares, frisos, entre otros), los indoamericanos advirtieron, como dijeran Chevalier y Gheerbrant, un "carácter ígneo, solar y real, incluso divino" (784). La "plata", según el sujeto lírico, la vincularon con los "espejos", los cuales adquieren un tercer valor simbólico dentro del poemario: en "los espejos turbios de la plata" especularon el universo y a sí mismos. De esta forma, se comprobaría la etimología de especulación: *speculum*, al referirse a "observar el cielo y los movimientos relativos de las estrellas, con ayuda de un espejo" (Chevalier y Gheerbrant 474). Es esperable que sobre las lustrosas superficies de "plata" ―como se dijo, este metal se vincula simbólicamente con la "luna" y, por extensión, cabría que con lo sideral― encuentren, durante el acto especular, reflejos de la inteligencia cósmica y el intelecto divino en su propia imagen[160]. Estos "espejos turbios de la plata", pues, vendrían a ser, parafraseando a Paz (1959), reflejo y fuente, puesto que encierran apariencias materiales, circunstancias profanas que deforman, enmascaran, ocultan, atavían, silencian y derrotan la naturaleza espiritual del *homo religiosus*, al mismo tiempo que, presa en tales apariencias, preservan la posibilidad de contemplar y ahondar la existencia trascendental. Si el ser indoamericano supera la superficie bruñida de tales "espejos" o, como dijera Paz: "Si nos arrancamos esas máscaras, si nos abrimos, si, en fin, nos afrontamos, empezaremos a vivir y pensar de verdad" (*El laberinto…* 174). Vivir y pensar acordes con una *verdad* que, por ejemplo, los nahuas, metonimia de los indoamericanos, tenían por firme, cimentada y enraizada únicamente en lo sagrado (León Portilla, 1974).

[159] Huber aclara que entre los incas "estaba prohibido tener oro, plata y ricas vestiduras, con el fin de preservarle contra la tentación del orgullo y la rebeldía" (76-7). Tales bienes debían entregarse al Inca y *ayllus* reales. Los *ayllus*, los únicos poseedores de bienes y derechos, correspondían a un "conjunto de muchos individuos consanguíneos, brotados de un común abolengo y colocados en determinadas situaciones de privilegio" (Cuneo-Vidal 296).

[160] "Estos reflejos de la inteligencia o de la palabra celestial hacen aparecer el espejo como símbolo de la manifestación reflejando la inteligencia creadora. Es también el del intelecto divino reflejando la manifestación, creándola como tal a su imagen" (Chevalier y Gheerbrant 475).

El sujeto lírico, así pues, expone una primera diferencia entre los hispano-cristianos y los indoamericanos. Para los primeros, recuérdese, el "metal", además de sinécdoque de herramientas cotidianas, prácticas y empíricas, también representa armas y, posteriormente, riquezas. Para los segundos, el "metal" correspondería a un elemento que, por telúrico y, por ende, cósmico y sagrado, detona saberes intuitivos, contemplativos, ilumina, devela y conduce a conocimientos racionales, filosóficos, religiosos, míticos. En este sentido, dice el sujeto lírico: "Por eso del metal/ no ansiaban la dureza,/ sino los esplendores/ que sobre él hacia el aire".

En fin, si bien ejecutaron la orfebrería con fines estéticos, comerciales y decorativos de la memoria colectiva, los indoamericanos llevaron esta tarea hasta un nivel trascendental, ante el cual se cuestionaron sobre su doble naturaleza espiritual y material, lo sagrado y lo profano, la expresión y los contenidos del cosmos, la vida y la muerte. Al respecto interroga el sujeto lírico: "¿Acaso no supieron/ por los espejos turbios de la plata,/ que el día estaba hecho/ de números y velas,/ y que había una sombra/ bajo el cuerpo del hombre/ en donde la memoria al destruirse/ creaba los paraísos?" Esta pregunta, por forma y contenido, advierte una relación intertextual significativa con una serie de interrogaciones que se plantean Tepeu y Gucumatz, en el capítulo segundo de la tercera parte del *Popol vuh*: "¿Acaso no son por su naturaleza simples criaturas y hechura [nuestras]? ¿Han de ser ellos también dioses? ¿Y si no procrean y se multiplican cuando amanezca, cuando salga el sol? ¿Y si no se propagan?" (106).

Este proceso de especulación, intuiciones y contemplaciones condujo a que los indoamericanos desarrollaran y plasmaran un acervo de saberes culturales, artísticos, científicos, filosóficos, agrícolas, religiosos, míticos, entre otros; un conjunto significativo y auténtico de noumenotécnicas científicas y poéticas, que define su visión de mundo a medida que les permite acercarse al misterio terrible y fascinante del universo. Este es, principalmente, el motivo de "Ciencia del aire" (II, canto noveno), cuyo título anuncia la conjunción de los conocimientos obtenidos tanto racionalmente ("Ciencia"), como por intuiciones y vivencias subjetivas de lo cósmico o lo informe omnipresente ("aire").

Sobre sus conocimientos aritméticos, astronómicos y astrológicos, se canta:

> Ebrios de luna, crearon
> en su noche otras lunas,
> *y grabaron los astros*
> *en estelas de piedra*
> *hasta que el tacto diese*
> *testimonio del cielo*.
>
> […]
>
> *Dieron forma precisa*

al número y la estrella
que le correspondía.
Grabaron a la luz
en la piedra, rodeándola
de frisos infinitos.
Su deseo fue crear
en la tierra otra tierra
idéntica a la noche constelada:
y para ello dieron al camino
el equilibrio móvil de la luna,
y un rumoroso cauce de planetas
al agua innumerable y su distancia.

[…]

Confundieron el fuego con los astros,
y por ello *forjaron*
astros con la mirada. (97 y 112)

Estos versos exaltan claramente, primero, la intuición, la contemplación y las labores de observación de lo celeste por parte de los indoamericanos; de ahí el uso de la cita del *Popol vuh* como epígrafe de este poema: "Se alternaban para ver la gran estrella, llamada estrella de la mañana, que es la primera en salir delante del sol, al nacer el astro del día; la estrella brillante de la mañana, que estaba siempre allá, del lado a donde iban sus miradas…" (cit. en Albán, *Infinita…* 112). En segundo lugar, exponen el principio de la correspondencia según las enseñanzas herméticas de los alquimistas en el *Kybalión* (VV.AA., 2008): "como es arriba, es abajo; como es abajo, es arriba". Este axioma manifiesta la unión de los planos físico, mental y espiritual del ser en el cosmos.

Sobre los saberes astronómicos y calendarios indoamericanos, dice Ibarra:

> los calendarios que encontramos hoy son generalmente lunares, pero es posible que ya existiese una forma de cuenta luni-solar que generalmente es creída puramente lunar. En una forma de cuenta lunar, hay que contar meses alternados de *veintinueve* y *treinta* días; en esa forma dicha la cuenta se hace con *trece lunas de 28 días*, o sea 364 días en el año, sobra un día que se cuenta como otra semana al cabo de siete años. De allí sale un *zodíaco lunar, por inversión*, con 28 mansiones Lunares. El conocimiento del zodíaco actual, con 12 signos, es producto del conocimiento o reconocimiento de la existencia de los cinco planetas visibles, el Sol y la Luna (269-70).

Por un lado, los nahuas tenían dos clases de calendarios:

> el *Tonalpohualli* o cuenta de los destinos, calendario adivinatorio, en función del cual se leían, desde el nacimiento hasta la muerte, los sinos que influían en la vida de los hombres y en el acaecer del mundo: y el *Xiuhpohualli* o cuenta de los años, formada de 18 veintenas (o meses), a los que se añadían 5 días más —los nefastos *nemontemi*— para completar el año solar de 365 días. Exigiendo estos calendarios complicados cálculos matemáticos, de rigurosa exactitud y universalidad, puede con razón afirmarse que su conocimiento y manejo constituía algo muy semejante a una ciencia (León Portilla, *La filosofía…* 78).

Por otro, en los *tzolkin* o *bucxok* (calendarios sagrados de 260 días) y el *haab* (calendario civil de 365 días), los mayas registraron cronologías o cuentas largas, junto a conocimientos aritméticos propios de las matemáticas modernas, por lo cual su configuración y contabilidad del tiempo fueron más exactas que las del Viejo Mundo (Morley, 1953; León Portilla, 1968b; Rivera, 1986; Brotherston, 1997). Aritméticamente, los sacerdotes-astrónomos mayas "concibieron un sistema de numeración basado en la posición de los valores, que implica la concepción y uso de la cantidad matemática cero, un portentoso adelanto del orden abstracto" (Morley 306). Sobre el calendario de los mayas, dice Navarrete: "tan largo y tan preciso permitía […] localizar cualquier evento, humano o divino, mitológico o histórico, remoto o reciente, en una cronología absoluta y precisa para poderlo relacionar con otros ciclos cósmicos y con otros eventos" (106). He aquí el fruto de las observaciones astronómicas (solares, lunares y venusinas) realizadas desde templos-pirámides como los de Tikal, o accidentes naturales como grutas, pozos y colinas (Morley, 1953; Rivera, 1986; Brotherston, 1997).

Por su parte, el Inca Tupac-Yupangui Pachacutec mandó construir observatorios solares, para determinar las épocas de siembra y cosecha según el curso de este astro. Ello condujo a la confección de un calendario solar singular:

> Siguiendo un sencillo procedimiento empírico, se clavaron en primer lugar cuatro postes agujereados en su parte superior a una distancia de dos varas entre sí. Este primitivo sistema permitía marcar el curso del sol. Una vez determinados los datos de importancia para el cultivo de la tierra, los postes fueron sustituidos por columnas de piedra; a su alrededor se colocaron unas baldosas en las cuales unas ranuras grabadas indicaban la posición del sol en todo momento. Prácticamente quedó así construido el calendario solar (Huber 83-4).

Ejemplos de estos observatorios solares incas son los dos templos del grande y pequeño Cuenco, así como los *Inti-Huatana* ("donde se ata el sol"), esculturas monolíticas (Huber, 1961).

En general, los calendarios indoamericanos son cronológicos, astronómicos, históricos, rituales, filosóficos e ideológicos; auténticos depósitos de un pensamiento —racional y sistemático, pero también religioso y mitológico— *matematizado* (León Portilla, 1968b, 1974).

En relación con las manifestaciones artísticas, el sujeto lírico expresa que la imaginación simbólica y creadora del indoamericano presente en la literatura (oral y escrita), la escritura (jeroglíficos, ideogramas, pinturas, quipús) y las artes plásticas se encaminaron siempre hacia la unión de lo uránico y lo terrestre: a *traducir* lo tremendo y fascinante de lo numinoso para su ser y cultura. Sin embargo, esto se vivió en diferentes grados.

Los nahuas, a través de sus *amoxtli* o códices, murales, frisos, relieves de los templos, su plástica ―ya pictórica, ya escultórica―, no manifestaron una preocupación por que su arte fuera "hermoso", sino "eminentemente religioso y expresión perfecta de la modalidad de un pueblo cuya vida estaba centrada en lo sagrado" (Lahourcade 54). Tanto su arte como sus ideales nacieron de los toltecas (Krickeberg, 1971; León Portilla, 1974). Fácilmente, se encuentran creaciones inspiradas por la concepción místico-guerrera de *Tlacaélel*: las piedras y los templos labrados con la efigie de Huitzilopochtli (León Portilla, 1974). Asimismo:

> El arte netamente azteca, inspirado en el pensamiento entusiasta y dominador del pueblo del Sol, hizo su aparición y llegó a ser extraordinario, particularmente en su escultura, no ya sólo en obras maestras de proporciones colosales ―la impresionante *Coatlicue*, la cabeza de *Coyolxauhqui*, la piedra del Sol―, sino también en multitud de obras menores como la cabeza del hombre muerto, del Museo Nacional, el *Xólotl* del Museo de Stuttgart, el cráneo en cristal de roca del Museo británico, y otras más (León Portilla, *La filosofía…* 258).

Además, los nahuas escribieron su memoria colectiva, dudas, inquietudes e ideas religiosas, metafísicas y sociales en forma de poesía; por eso, produjeron cantares religiosos, épicos, filosóficos, eróticos y circunstanciales (León Portilla, 1974).

En su arte, grosso modo, "no existen temas profanos: está destinado a exaltar la omnipresencia de los dioses y a expresar, con lenguaje simbólico, la realidad de su mundo mágico" (Lahourcade 60). Ellos debían reflejar en la creación la intensidad de su *vita religiosa* (Westhein, 1957; Lahourcade, 1970; León Portilla, 1974).

Aunque surge de un fondo religioso mesoamericano común, el arte maya tiende a exaltar más a la clase sacerdotal, pues ella representa "una fuerza rígidamente organizada, cuyos miembros son matemáticos, astrónomos, profetas, maestros del ritual, administradores y hasta estadistas, además de mediadores ante la divinidad; su posición es excepcional, como depositarios de la religión y la cultura" (Lahourcade 122). Particularmente, entre los siglos VIII y X, a pesar de la crisis que padecieron, la cultura maya se enriqueció "con el aporte racial y cultural de pueblos centro-mexicanos que llegan por esa época a la península de Yucatán" (Alcina Franch 8); de ahí que entre los siglos XI y XII surgiera cuanto Westheim denominó el "barroco maya", un período cuando:

> lo religioso ya no es el sentido y la meta exclusiva de la producción artística; que al lado de lo religioso, relegándolo a un segundo término y a veces, sustituyéndolo por completo, surge lo estético, la fascinante vivencia de lo estético. La configuración artística, el ingenio y la originalidad de la invención formal, de la escritura artística: esto es lo que se aprecia. Esteticismo que se dirige a los sentidos cultivados, en el caso de los mayas supercultivados, de un exigente público de conocedores, que ante todo exige el progreso artístico, la emoción artística, la delicadeza artística (189).

Los mayas fabricaron tejidos, de los cuales no se tienen restos más que las ilustraciones variadas en los relieves de los templos. Practicaron la cestería y la fabricación de esteras. Con pintura decoraron paredes interiores y exteriores, cerámica, códices. Emplearon el jade para el arte lapidario. Pocos mosaicos y espejos de pirita pegados a superficies de madera o piedra han quedado. Trabajaron los objetos de piedras preciosas y una aleación de oro y cobre, el astillado de pedernal y el arte de plumas en penachos, copas, capas, escudos, lanzas, cinturones, bordados y flecos de tejidos de algodón. Compusieron cantos y ejecutaron música en flautas. Con jeroglíficos fijaron en sus códices (meras apoyaturas mnemotécnicas) tradiciones y literatura sagrada: "solemnes fórmulas del culto dinástico, las salmodias de los ritos estacionales y las oscuras leyendas de los señores del inframundo" (Rivera, *La religión…* 216); en otras palabras, "fechas, nombres de lugar, emblemas genealógicos y nombres de linajes, datos astronómicos y posiblemente acontecimientos históricos, ceremonias religiosas, fiestas, augurios y otros pormenores de interés para la clase sacerdotal dirigente" (Alcina Franch 9). Escribieron anales, relatos breves, leyendas, poesía, jaculatorias, obras de teatro, adivinanzas. La escritura es sagrada en estos textos cuando versan sobre la vida metafísica del más allá, el reflejo y expresión de la religión-ideología del Estado, fijación de cultos dinásticos o ritos estacionales (Rivera, 1986).

Varios, pues, fueron los rasgos culturales mayas; sin embargo, los más especializados fueron "la escritura jeroglífica y el calendario […], la arquitectura de piedra con sus típicas bóvedas de forma angular y la cerámica Tzakol" (Morley 237). Como se ve, el arte maya, al lado de una clase sacerdotal predominante, evolucionó hacia un amplio panorama de esteticismo y ciencia formales, sin abandonar su fe y vivencias de lo sagrado (Morley, 1953; Westhein, 1957; Lahourcade, 1970; Vila, 1981; Matos, 2003; Alcina Franch, 2007). Para ellos, "la cultura y la sociedad están enclavadas en un orden cósmico que abarca el universo entero" (Rivera, *La religión…* 32).

Por su parte, el arte inca:

> más que una exteriorización de lo sagrado, es la expresión más elocuente de la unidad y grandeza del Imperio […] es hondo, sereno y simple como su propia religión; no hay cabida para la imaginación decorativa: sólo adornos de metal, tejidos, quiebran la pétrea desnudez de los edificios, sobriedad que concuerda magníficamente con ese mundo de disciplina total (Lahourcade 171-72).

Su poesía lírica se caracteriza por la sencillez, el tono solemne, el tema amoroso, la tristeza, lo bucólico y la presentación de un universo animado (Huber, 1961; Lahourcade, 1970; Brotherston, 1997; Rivera, 2006). El Inca Tupac-Yupangui Pachacutec ordenó pintar y dibujar en cuadros y paños los orígenes míticos de los *ayllus* reales, con el propósito de

evocar, asegurar y mostrar su ascendencia divina y poder teocrático. Por lo mismo, mandó colocar, sentados en dirección del sol y envestidos de oro, a los *Malquis* (momias) de los Siete Incas en *Inti-Huasi*, el Templo del Sol. Así se demuestra cómo el discurso mítico sirvió a la dinastía incaica y su expansión imperial y, por ende, determinó las manifestaciones artísticas, ideológicas, educativas y sociales (Huber, 1961).

En resolución, el arte de las culturas náhuatl, maya e inca, pese a sus matices, es siempre expresión de una convivencia cósmica; por ello, el sujeto lírico enaltece su imaginación simbólica, creadora y su ensoñación poética, asociando la materialidad profana de los productos artísticos con la vivencia religiosa y búsqueda constante de lo sagrado. De ahí la redundancia por presentar isomorfismos de símbolos ascensionales ("bandera", "templos", "pájaros", "nube", "distancia"[161]), espectaculares ("auras", "sol", "llama") y diairéticos ("aire", "petos"):

> Rodearon el aire
> con la *policromía*
> *dormida de la arcilla*.
>
> […]
>
> Fue suyo el aire,
> *el más alto y vertido*,
> *el que se engalanaba*
> *de consteladas auras*.
>
> Por eso en sus *banderas*,
> en sus *petos*, sus *templos*,
> dibujaron los pájaros
> o el sol, intercambiables.
>
> […]
>
> *Su pacto con la nube*
> *fue crearla en la llama*.
> *Su unión con la distancia*
> *fue adorarla en el pájaro*.
>
> […]
>
> Y entretejieron *cantos*
> con la urdimbre de mar
> que es necesaria
> a las salvas palabras.
> Y ahuecaron *vasijas*
> rodeando el silencio
> con la arcilla polícroma del alba. (112-13 y 122)

[161] La "distancia" se puede considerar un símbolo ascensional por connotar, justamente, la necesidad expansiva del espacio interior.

Sobre su alimentación también da referencias el sujeto lírico, aunque específicamente sobre un aspecto: la ingestión de "maíz". Desde Norteamérica hasta Tierra de Fuego, este grano participa en las artes culinarias, ritos y comercio. Entre los aztecas, el consumo de *centéotl* ―como se llama en náhuatl― se debió a que: 1) fue el obsequio de la hormiga a *Quetzalcóatl* (León Portilla, 1974); 2) Huitzilopochtli sentenció míticamente a estos pueblos, indicándoles su lugar de vivienda y la forma de sembrar el maíz: "Errad, buscad tierras…, enviad exploradores por delante, hacedlos sembrar maíz y cuando la cosecha esté a punto, id a levantarla…" (palabras de Huitzilopochtli, cit. en Albán, *Infinita*... 121, epígrafe de "Población del azar"). El estilo de vida de los mayas se encontraba organizado en torno a la milpa en términos agrícolas y religiosos, ya que el *xiim* era "el alimento primario, símbolo constante de la fecundidad y de los principales cambios" (Vila 22); era el sustento, "porque esta planta y su grano engendra nuevas fuerzas, que permiten proseguir el ritmo de la vida" (Vila 43). Entre los incas, se consumió también como chicha. A este bebida fermentada que fungió como vino sagrado alude el sujeto lírico: "Amasaron el mínimo maíz,/ dorado por las brasas de la niebla,/ hasta que las burbujas/ de la ebriedad volaran". Por su papel protagónico no solo en la creación mítica del ser humano, sino también en su alimentación básica y cultura, el "maíz", "el cereal americano por excelencia" (León Portilla, *La filosofía*... 107), llegó a representarse como sinécdoque de lo americano y su exotismo en algunos de los primeros mapas y alegorías, los primeros retratos de América: los mapamundis de Schöner, Mercator, Plancio, Jansson y Dell'Aqua (Campos, 2014b). En la literatura hispanoamericana del siglo XX, los orígenes míticos de la humanidad y su civilización en torno al "maíz" motivaron que Miguel Ángel Asturias se refiriera, con su novela, a los mesoamericanos como *Hombres de maíz*, en 1949.

Con base en esta exposición de las herencias culturales del indoamericano, se puede afirmar que en *El viaje interminable* predominan dos símbolos para definir y caracterizar a este ser: la "piedra" y la "transparencia".

La primera evidencia la concreción material de la *imago mundi*, la *coniunctio* de la materialidad del cosmos y la esencia de lo numinoso, la representación de la doble naturaleza del ser religioso: lo profano, material, fenomenológico, temporal y lo sagrado, espiritual, trascendental, permanente.

La "transparencia" define al ser indoamericano "a ambos lados del cuerpo,/ cuna, tumba o estatua": desde que se entrega a la "sed" de sus intuiciones, contempla el mundo, descubre la presencia de lo divino en él y el cosmos ("Así subió la sed/ a nuestra increada boca transparente"); desde que se asume a sí mismo como un ser cósmico total, mítico, religioso y, por ende, busca trabajar la materia del cosmos para darle forma subjetiva, poética y cultural a

esa *imagen* que le nace (o trasciende) de la ensoñación (de lo inconsciente), al enfrentarse a lo fenomenológico y profano del entorno natural. Esta es una tarea que le exige una autognosis de sus necesidades humanas y espirituales, ya que así los dioses mayas Tepeu y Gucumatz, por ejemplo, lo sentenciaron: "—No está bien lo que dicen nuestras criaturas, nuestras obras; todo lo saben, lo grande y lo pequeño, dijeron. Y así celebraron consejo nuevamente los Progenitores: —¿Qué hacemos ahora con ellos? ¡Que su vista sólo alcance a lo que está cerca, que sólo vean un poco de la faz de la tierra!" (*Popol vuh* 106). En sintonía con esto, dice el sujeto lírico: "Nos acercamos a la roca/ queriendo convertirla/ en estrella o en faro./ *Pero éramos delgadas transparencias*". A enfatizar el carácter forzoso de esta tarea responde el paralelismo de este último verso en tres ocasiones en "El poder de la sed".

La "transparencia" viene a homologarse simbólicamente, por tanto, con el "aire", símbolo de espiritualización (Chevalier y Gheerbrant, 1988), dado que representa un diálogo entre lo empírico, sensible, conceptual y los saberes intuitivos, místicos, poéticos; una dialéctica cuyos únicos resultados son, según lo evidencia el sujeto lírico, la inmersión en un conocimiento indefinido, su adquisición y, por ende, su expresión objetiva y subjetiva ("Ciencia del aire"); cultural y heteroglósica, como la del ser indoamericano. Este es su "destino": por su filiación con lo numinoso se encuentra predeterminado a participar de la totalidad del cosmos, con sus mitos, acciones, valores y obras. De ahí que como parte de dicho aprendizaje los indoamericanos no teman a la "muerte" y sean conscientes de que, como dice el poema náhuatl, epígrafe de "Que surgieron del jade": "Aquí sólo llegamos a reunirnos./ Sólo somos viandantes en la tierra" (cit. en Albán, *Infinita*… 97); o bien como dice el poema náhuatl, epígrafe de "Sus naves invisibles", conscientes de que: "Por segunda vez no venimos a la tierra,/ príncipes chichimecas,/ ¡gocemos!/ ¿Llevamos nuestras flores a la muerte?/ Solamente prestadas las tenemos./ Es verdad que nos vamos./ Muy cierto es, en verdad, que nos vamos:/ dejamos las flores, y los cantos y la tierra,/ ¡nos vamos!" (cit. en Albán, *Infinita*… 103).

La "muerte", en consecuencia, no es vista por ellos como un suceso trágico, sino como una forma cíclica de acercarse a lo numinoso y reintegrarse a *ello*, pues permite disolver la realidad material y profana, trascenderla y, finalmente, volver a ser *uno* con la divinidad y el cosmos, como lo prometían el tiempo cíclico y la participación de los mitos. En este sentido, la "tumba", símbolo de la intimidad, eufemiza todo sentimiento de incertidumbre y desaparición para el ser indoamericano, al connotar un regreso a la "tierra", sinécdoque del cosmos; una devolución al misterio, al reposo primordial, a la unificación con lo sagrado ("fiel transparencia"), como "quien se devuelve/ al aire como el aire". De este modo, lo ctónico-lunar es eufemizado, pues al morir no se vuelve a la nada, sino al seno materno,

cósmico y divino. Este valor filosófico, religioso y existencial del ser indoamericano se puede comprobar en:

> Y algunos de nosotros
> *quedáronse en el borde*
> *de la fiel transparencia,*
> *para ejercer de dioses*,
> y extendernos sus manos
> llameantes de silencio,
> *al entregar los cuerpos*
> *lunares a la muerte*.
>
> […]
>
> *Para morir, se hacían*,
> *gesto a gesto, invisibles*.
> Sin prisa, sin motivo, ni ocaso.
> *Como quien se devuelve*
> *al aire como el aire*.
> Hasta que al fin tan sólo
> sus ojos persistían
> cerca de sus memorias,
> cada vez más fugaces
> como espejos sin luna,
> *hasta fundirse, altos,*
> *en la ciencia del aire*. (111 y 113-14)

7.3. A MODO DE SÍNTESIS

Lo indoamericano en *El viaje interminable* es representado por medio de un ser heteroglósico, cuya doble naturaleza profana y sagrada lo predispone a un proyecto de venir a la "tierra" a intuir en ella lo numinoso, descifrar justamente la presencia del *ganz andere* y su permanencia en todo y, por consiguiente, dejar "memoria" y discursos (obras de construcciones líticas, arquitectura e ingeniería, calendarios, arte) que develen su actitud deísta o hierogámica, enseñen generación a generación su *imago mundi* y reafirmen su fundamental realidad, es decir, el mito.

Por eso, el indoamericano es también un viajero "en los navíos dolientes/ que el tiempo indemne crea/ alrededor del hombre"; y como ente sometido al "destino" y tiempo mítico de sus "profecías", vino, con todas las voces de su herencia sobre "la cubierta rápida" de sus naves, hasta el Encuentro de 1492, a su transformación y la del ser hispano-cristiano, a la muerte y renacimiento de ambos sobre:

> la playa aquella,
> donde el navío del alba
> encallaba y se hundía
> entre burbujas diáfanas.*
> Viajaron hacia el fuego

desnudo de la espada,
hacia el destello de los infortunios,
hacia el advenimiento
de los templos del frío,
como un árbol que asciende
encendido en la bruma,
hasta golpear el viaje
del rayo con su[s] ramas. (104)

8. EL ENCUENTRO DE 1492

Todo es "un río". En el cosmos toda materia y sus formas son un devenir y, por tanto, se encuentran sometidas a una fuerza dinámica y trascendental que las obliga a regenerarse: "Todo se esfuma unido/ a un azul movimiento". Este color se asocia con la disolución de las formas, pero también con la enormidad y *maiestas* de lo uránico, ante lo cual el ser místico experimenta lo terrorífico y fascinante del misterio (Chevalier y Gheerbrant, 1988). De este modo, lo "azul" corresponde a un símbolo ascensional, por su relación con el color e inmensidad uránicos. Consciente o inconscientemente, el ser indoamericano y el hispano-cristiano viven este misterio de lo "azul" y, por extensión, de lo trascendente. En consecuencia, saben que toda "muerte" conlleva una transformación. ¿Por qué ellos, entonces, como "los pájaros", los "árboles", las "montañas", los "peces", las "aves", no habrían de morir para (re)surgir en *otro* ser?

"Los mundos que se juntan/ hasta entonces son alba./ Fueron ceniza agreste,/ fueron su profecía". Indoamericanos e hispano-cristianos viajaron en el tiempo y espacios múltiples hasta encontrarse, pues así lo dictaban el "destino" ("Deviene del azar") y la sincronía cósmica: "Bajo los mundos hay/ *estrellas* desterradas./ Ellas rigen pluviales latitudes,/ definen las fronteras [in]clementes/ del mar ante la rosa,/ y acercan los prodigiosos vasos de la savia/ a la sed escondida del insecto./ *Estrellas* como dones/ que disponen el vuelo innúmero del aire".

Para los indoamericanos la "profecía es memoria" (Todorov 94); constituye paradójicamente una prospección retrospectiva ya que, si todo es parte de lo sagrado y esto se revela a través de los mitos los cuales además configuran un tiempo cíclico, se llega a saber sobre un hecho futuro desde los acontecimientos históricos. Para aquellos, nada sucede por casualidad: "El mundo se plantea de entrada como algo sobredeterminado; los hombres responden a esta situación reglamentando minuciosamente su vida social […] sólo puede volverse acto lo que antes ha sido verbo" (Todorov 72). Por eso, los aztecas, verbigracia, leyeron en la persona de Cortés la figura de Quetzalcóatl, quien según las "profecías" retornaría al año 1 Caña. Por eso, "ellos":

Construyeron navíos
pequeños como el cuerpo,
para bogar al filo
sumiso de la espuma,
apenas en la ausencia necesaria
para ir al encuentro
del augurio y sus albas.

[…]

Ellos también llevaron
su alba hasta la playa,
y esperaron cubiertos
por el sudor mortal de los que parten
cuando llegan juntos a la profecía,
vestidos con el traje
de niebla de las víctimas.

[…]

Esperaron mirando
entre el círculo leve del augurio,
las remotas siluetas
de naves o desdichas,
que el tiempo figuraba
o apagaba, lanzando
sus dados de silencio impredecible,
que hacia otro azar
sin conocer, giraban.

[…]

Por eso no llegaron a la muerte
desde el pasado,
sino desde el augurio.
Como quien entra hasta la llama
con los ojos cerrados,
buscando un punto último
en donde la ceniza
aún lo estaba esperando.

[…]

Ellos sabían que el mar
era el destello ahogado
de *una lejana espada*.
Que llegarían *los hombres*
de la blanca ceniza,
los capitanes del terror y el ansia,
a sojuzgar la tierra
y sus dones de mármol. (125, 105, 123 y 125)

Por la cantidad de metáforas e imágenes alusivas a la "profecía" o "augurio" se puede comprobar que dicho motivo es tan significativo para el sujeto lírico como lo es para el indoamericano.

Obsérvese que en la última estrofa se presenta el primer retrato que el sujeto lírico enuncia sobre los hispano-cristianos. En ella, los describe claramente como los agentes

civilizadores (“El extraño y sus trajes/ de luctuosas distancias”), que se reconocen como diferentes y, por ende, superiores en relación con el *otro* (“el traje/ de niebla de las víctimas”): el salvaje, el bárbaro, el pagano, el objeto (Todorov, 1998). Ecos de esta figura del civilizador proceden del pensamiento de Menéndez Pelayo (1948) e ideólogos nacionalistas del siglo XX como Gomá (1934).

En sintonía con esta diferenciación ideológica de civilización y barbarie, el sujeto lírico evoca, asimismo, otro de los conceptos que intensifican el problema de la alteridad externa: la “raza”. Los indoamericanos “llegaron a la cita con la pólvora,/ la semilla y la raza/ nueva del sacrificio”. Estos tres versos representan la predisposición vivida en el Encuentro de 1492, donde justamente el hispano-cristiano al ser el *yo* es la “raza” superior y el indoamericano, la “semilla” del continente (como se lo ha metaforizado antes), la “raza/ nueva del sacrificio”, la imaginada y asumida como “inferior, puesto que es diferente de nosotros: ni siquiera es un hombre o, si lo es, es un bárbaro inferior; si no habla nuestra lengua, es que no habla ninguna, no sabe hablar, como pensaba todavía Colón” (Todorov 84).

La “profecía” del Encuentro, pues, ocurre en un cronotopo que el sujeto lírico viene trazando desde el principio del poemario. Por un lado, las coordenadas temporales se encuentran representadas por el “alba”: “Que fue la aurora la que puso juntas/ la gota de rocío y la de sangre/ a temblar bajo un bosque de memorias”. Por esto, se insiste en la metaforización del “alba” y el “tiempo” como “navíos”. Por otra parte, las coordenadas espaciales se centralizan en un punto que por sí mismo es liminar: “*Que fue en la playa donde el tiempo tuvo*/ *que desaparecer*,/ retirar su pavor, su azul desgaste/ de cada cosa o nombre,/ y convertirse en muerta pedrería/ que la ola arrastró/ hacia la oscuridad,/ borrándola del aire”. Así, tiempo y espacio se aúnan en un encuentro trágico de viajantes: “Conjunciones de exilios,/ desmemorias y naves,/ llegaron a la playa/ de alba y profecía”.

Sobre este cronotopo del Encuentro, inmediatamente al arribo de los hispano-cristianos, se comienza a gestar una dialéctica que suscitará la “muerte” de estos dos grupos culturales y, por consiguiente, el nacimiento del heteroglósico ser hispánico: “*Que los mundos se junta*,/ se hieren, *se confunden*,/ mortales como el hombre”. La consumación final del “milagro” de la empresa permite este diálogo inaugural, en que se manifiestan e intercambian voces, “asombros”, “deseos”, “sueños” y realidades distintos. No obstante, como encuentro que es, deviene asimismo confusión y destrucción, a pesar de los esfuerzos del hispano-cristiano por comprender y *descubrir* realmente al *otro* (Todorov, 1998), mientras le proclama el “amor” del ecumenismo católico moderno del siglo XV (Hernández, 2012). Respecto de esto, se podrían interpretar la topografía, metáforas, prosopopeyas y símil de las siguientes estrofas:

Y *un instante después*:
la playa alucinada,
y *el pie, sobre la playa,*
del hombre frente al hombre.
El extraño y sus trajes
de luctuosas distancias.

El *trueque* de los sueños
mínimos de la sangre.
La *pólvora* y las *flechas*
avistando la *muerte*.
El *amor* que en el cuerpo
crea fosforescencias.
Y el *asombro* del aire
como una lengua única.
Y el navío del alba
hundiéndose en el mar
como una lenta
abandonada llama. (94)

El atardecer[162] sugerido en esta última estrofa anuncia la visión nostálgica y melancólica contenida, con tono narrativo y disfórico, "En la voz de Cíbola" (II, canto octavo). Durante la Colonia, se conocía aún una leyenda originaria de 713, sobre la fundación de Cíbola y Quivira, ciudades fantásticas y áureas que siete obispos musulmanes edificaron entre el norte de México y el suroeste de Estados Unidos, después de haber huido de Mérida (España), para salvar sus vidas (Mora, 1993; Brotherston, 1997). Cíbola poseía siete aldeas, "de las cuales la principal llevaba el nombre de 'El Medio' y las demás, respectivamente: 'Norte', 'Sur', 'Este', 'Oeste', 'Arriba' y 'Abajo'. Los sacerdotes, jefes y funcionarios indígenas de las seis aldeas periféricas residían en 'El Medio'; todas formaban una confederación permanente, o Heptarquía" (Ibarra 54). En el poema, es la legendaria ciudad quien personificada habla de sí misma (metonimia de los imperios indoamericanos antes del Encuentro), observando en retrospectiva su esplendor, imponencia y formas urbanas, la belicosidad de sus guerreros, la grandeza de sus civilizaciones, sus dioses, su convivencia cotidiana y religiosa, su permanencia en el tiempo, sus riquezas, entre otros:

Reina de mis augurios.
Vecina de las lunas
que desaparecieron.
Mis cúpulas crecían
como deseos mágicos,
con el color fatal
de los advenimientos.*

Mis hombres fueron únicos
como todas mis rosas:
diestros en el prodigio,

[162] "El crepúsculo reviste también para sí mismo y simboliza, la belleza nostálgica de una decadencia. Es la imagen y la hora de la melancolía" (Chevalier y Gheerbrant 355).

el deseo o la espada.

[…]

Plaza fortificada para la flor y el ala.
Dócil a las estrellas,
por milenios las tuve
en mis ojos al alba.
Elegida del sol y sus blancas memorias,
rodeada por el mar y sus cúpulas rápidas,
abrí en el sueño pórticos
y arcos de plata diáfana.
Perduré lo que el tiempo
conocido aún no alcanza. (100-02)

Sin embargo, Cíbola cuenta que después del Encuentro vivió otra realidad diferente: "Pero llegó una noche/ en que" el "tiempo" ya no corría de manera cíclica como lo permitía la experiencia paradigmática de sus mitos. De pronto el "tiempo" se volvió lineal y profano, indicaba el devenir histórico y trágico de la existencia: "los astros fueron/ más veloces aún/ que el cielo y que la tierra reunidos./ Cambió el eje invisible/ del tiempo entre las cosas", "un ancla entre mi nombre".

Malos augurios advertían sobre la destrucción de las "ciudades" y su civilización: "se llenó la distancia/ de pájaros suicidas". En esta última imagen se puede observar una relación intertextual con el pasaje cuando Úrsula Iguarán muere en la novela *Cien años de soledad*:

> […] muy poca gente asistió al entierro, en parte porque no eran muchos quienes se acordaban de ella, y en parte porque ese mediodía hubo tanto calor que *los pájaros desorientados se estrellaban como perdigones contra las paredes y rompían las mallas metálicas de las ventanas para morirse en los dormitorios.*
> *Al principio se creyó que era una peste. Las amas de casa se agotaban de tanto barrer pájaros muertos, sobre todo a la hora de la siesta, y los hombres los echaban al río por carretadas*. El domingo de resurrección, el centenario padre Antonio Isabel afirmó en el púlpito que la muerte de los pájaros obedecía a la mala influencia del Judío Errante, que él mismo había visto la noche anterior (García Márquez 390).

En ambos textos, la muerte de los "pájaros" es señal de desgracia y fatalidad. Esta relación semántica es herencia prerromana del ser hispano-cristiano, pues desde la tradición antigua se interpretan signos proféticos en los "pájaros", los cuales terminan por develar augurios trágicos y acontecimientos funestos (García Gual, 2011). Si se parte del simbolismo ascensional de estas criaturas, se puede interpretar también la caída y destrucción de las religiones y filosofías de los indoamericanos, debido a la censura e imposición del cristianismo y su cosmovisión institucionalizada sobre tales "sectas paganas". Al respecto canta Cíbola: "Mudó de altar el fuego./ Cambió de azul el mundo", "Mis dioses me dejaron/ convirtiéndose en manchas/ de musgo imaginario/ sobre sus pedestales". Critica Todorov: "Desde nuestro punto de vista actual, la posición de los cristianos no es, en sí, 'mejor' que la

de los aztecas, ni está más cerca de la 'verdad'. La religión, cualquiera que sea su contenido, es efectivamente un discurso transmitido por la tradición y que importa en cuanto garantiza una identidad cultural. La religión cristiana no es en sí misma más racional que el 'paganismo' indio" (91).

En los últimos versos citados, se evidencia, por tanto, el postulado prescriptivo de que habla Todorov: imponer el bien al otro implica "una proyección del sujeto enunciante sobre el universo, una identificación de *mis* valores con *los* valores" (166). El ser hispano-cristiano prescribió sus valores al indoamericano. De ahí que antes el sujeto lírico dijera acerca de la "quilla", metonimia de los hispano-cristianos, que solo ella "rige/ y apunta desnudeces", porque se encaminaba a revestir con todos los bastimentos que transportaba (materiales e ideológicos) a estos *otros*, quienes "son esa tierra y ese cuerpo pasivos, que deben recibir la inseminación viril y civilizada de la religión cristiana" (Todorov 235). Sobre este pasaje del Encuentro opina Todorov: "No tiene nada de asombroso el que esos indios, culturalmente vírgenes, página blanca que espera la inscripción española y cristiana, se parezcan entre sí […] Los indios se asemejan porque todos están desnudos, privados de características distintivas" (45).

Por otra parte, también se evocan los asesinatos justificados por razones bíblicas o por obtención de riquezas, engaños, extorsiones, robos, hurtos: "El relámpago fue/ un cuchillo en mi boca", "un espejo homicida/ debajo de la llama". De nuevo se puede establecer otra relación intertextual entre la poesía de Albán y la de Hernández, pues tanto la primera de las estas dos últimas metáforas como las dos primeras estrofas del poema "Un carnívoro cuchillo"[163] desarrollan el motivo de la muerte en asedio, comparten elementos simbólicos y una distribución sintagmática de ellos de forma similar (arma: "cuchillo"; agente fulminante: "relámpago"~"rayo"; parte corporal receptora de la herida: "boca"~"costado").

En fin, reafirmando su destrucción y desolación, Cíbola narra cómo las mismas energías ctónicas, monstruosas y aniquiladoras de aquella "noche" marina de los navegantes hispano-cristianos la alcanzan, como si los mismos navegantes hubieran traído consigo tales energías en sus naves. Por eso, en medio de un ambiente gélido y devastado se articula una serie de símbolos teriomorfos:

> Y subió el *mar* y el *frío*
> y sus *peces voraces*
> *mordieron* las más altas
> campanas de mis templos.
> *Los corales clavaron*

[163] "Un carnívoro cuchillo/ de ala dulce y homicida/ sostiene un vuelo y un brillo/ alrededor de mi vida.// Rayo de metal crispado/ fulgentemente caído,/ picotea mi costado/ y hace en él un triste nido" (493).

sus dientes ambarinos
en el cristal y el viento.
Las medusas lanzaron
su corrosiva sangre
sobre frisos, estatuas,
inscripciones y nombres. (101)

Al final del poema, Cíbola se autodefine simplemente como ruinas ("subió el polvo a mis torres/ como un credo de muerte"), escombros de las pasadas manifestaciones culturales indoamericanas y sus proyecciones por todo el continente, las cuales padecieron el desplazamiento, el hundimiento y la documentación después del Encuentro:

Soy la ciudad que reina
en el ardiente olvido,
la que hizo posible
las diásporas dolientes
del hombre por el ansia.

Y ahora todo es mar
en mis ojos de mármol,
y ciegos peces que alzan
a la luz la ceniza
falaz de mi leyenda. (102)

Sin embargo, los alcances de esta visión nostálgica y melancólica de Cíbola no quedan acá: desencadenan una visión caótica, una inversión del cosmos indoamericano, en "Obreros del augurio" (II, canto décimo). El relato de Cíbola, el desarrollo del Encuentro como consecuencia directa del "destino" y la sincronía cósmicos obligan al sujeto lírico a enunciar una topografía de un escenario en donde el pretérito cosmos indoamericano se ha convertido en caos; en donde las realidades anteriores y posteriores al Encuentro se (con)funden, de manera que dicho escenario parece configurar un instante eterno de revelación, una representación onírica y fugaz de las realidades interiores del ser indoamericano, una valoración de la Conquista. Se trata, pues, de un escenario ("reino", "mar", "jardines", "país") que por causa del enfrentamiento con los hispano-cristianos se ha perdido, ha sido destruido y, por tanto, pertenece ahora al ámbito de la atemporalidad y las ideas ("aura inmóvil", "inicial tiniebla"), de donde puede resurgir. Este escenario es un rastro y, como tal, solo puede ser contemplado en ruinas y rememorado. Solamente se podría entrar en él de nuevo a través de la "muerte":

En ese reino a todo
lo envuelve el aura inmóvil
de los presentimientos.
Sobre ese mar las naves
regresan ya quemadas
como polvo del aire.

Los espejos derivan
a su inicial tiniebla.*

En los jardines crecen y destellan
las rosas todavía transparentes,
porque su colorido
es milagro de otra alba.
En ese país nadie
puede entrar si no es ya
una total ausencia,
porque ahí las ciudades
nacen del estallido
de las que ahora
impredecibles, creamos.

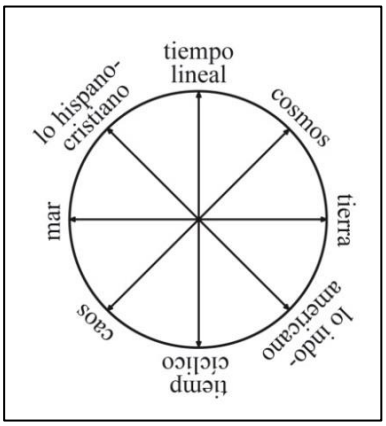
Ahí los senderos
al terminar se esparcen
y abren otro paisaje,
ahí el día en la tarde
es otra vez fulgor y mediodía,
los pájaros descienden
por las redes del aire,
tejiéndolas de nuevo
con su nueva distancia. (126)

Es evidente la presencia del mito del paraíso en estos versos, ya que este relato supone la recuperación del espacio y tiempo perdidos (Magasich y Beer, 2001); en este caso, la recuperación de Cíbola, como metonimia de las ciudades imperiales y civilizaciones indoamericanas, y el tiempo cíclico de la vivencia paradigmática de los mitos. Asimismo, da cabida al tópico *locus amoenus*, el cual consiste en la descripción de paisajes ideales. Ello se comprobaría, principalmente, en la última estrofa citada.

Por segunda vez, podría observarse una relación intertextual con el antedicho poema de Manrique: "cualquiera tiempo pasado/ fue mejor" (115), el cual a su vez deja oír otra voz cultural de los hispano-cristianos: el pensamiento filosófico del latino Boecio impactó la escolástica medieval y, como observa Lida (1975), también la poesía de Manrique, en parte por la difusión que realizó Dante sobre aquel autor latino durante el Renacimiento. De ahí que, en sintonía con Boecio, se exprese en el "Infierno", canto V, de *La divina comedia*: "no hay mayor doler/ que recordar el tiempo feliz/ desde la miseria" (Dante Alighieri 21), idea que claramente Manrique deconstruye y *a posteriori* Albán.

El mito del paraíso, además de permitir la retención del espacio y tiempo ideales, también posibilita la reunión de las realidades interiores y objetivas del ser hispánico en el momento del Encuentro, en otro par de cuaternas, en las que se concilian tiempo cíclico y tiempo lineal, espacio terrestre y espacio marino, lo indoamericano y lo hispano-cristiano, el cosmos y el caos. Para una visualización de estas cuaternas, véase la siguiente figura.

Figura 2. Mándala de la doble cuaternidad presente
en la realidad psíquica del ser hispánico en el Encuentro de 1492



En definitiva, el Encuentro entre los hispano-cristianos y los indoamericanos obedece al "destino" y sincronía cósmicos. Ellos, en cuanto "viajeros" en el tiempo y en el espacio, se (con)funden en un cronotopo del encuentro: "la playa/ de alba". Las consecuencias de su reunión eran esperables, pues respondían a las "profecías", las cuales advertían que el *homo religiosus* es uno con el cosmos y, por ende, él y todos los hechos se encuentran predeterminados por lo divino:

> Que ellos fueron los sueños del augurio,
> y el destino fue el don
> que guardó la ceniza.
> Que ellos lucharon con desesperanzas,
> escogiendo la muerte
> como cualquier otra ansia.
> Que ellos cumplieron, que no fue el destino.
> Él sólo fue una llave
> para abrir lentas llamas
> guardadas en la sombra.
> Que ellos cruzaron, leales como el tiempo,
> sobre una muerte y otra,
> seguros del azar que los guiaba. (126-27)

La síntesis de lo negativo y positivo del Encuentro de 1492 responde al ciclo cósmico de la "muerte" y transformación, del cual surge un sujeto total, heteroglósico y nuevo: el ser hispánico del siglo XVI. Por eso, se da una superación del concepto de "raza" y una evocación necesaria de lo negativo de la Conquista. *El viaje interminable* no cae ni en la sobrevaloración idealista y política de la "raza" hispano-cristiana como procedieron los nacionalistas en el siglo XX, ni en la censura historiográfica o ideológica de los daños y tragedias, o bien en la "leyenda negra". En este sentido, *El viaje interminable* ―como parte de *Infinita memoria de América* en las celebraciones del V Centenario― apela a la aceptación

de que habló Laín Entralgo (1962, 1966, 1972): los seres hispánicos de ambas partes del Atlántico deben reconocer la historia y no estancarse en la pena de hablar de un *pathos* exógeno o endógeno de la historia objetiva, sino más bien del enriquecimiento y trascendencia de los valores simbólicos, filosóficos, religiosos, míticos, literarios, artísticos, científicos y culturales cotidianos que conforman la hispanidad como fenómeno de heteroglosia y sincretismo, desde el "viaje" de los primeros habitantes de la península ibérica, esos "pueblos alborales", los ancestros del hispano-cristiano, y de los antepasados indoamericanos desde el Neolítico, hasta su heteroglósica *coniunctio* en el siglo XV.

9. EL SER HISPÁNICO TOTAL

> ¿Es el destino un mundo
> ya completo, desierto insustituible,
> que acecha bajo el nombre de las cosas
> con sus garras de luna interminable?
>
> ¿En su aire los astros y los pájaros
> entrecruzan sus ansias, nuevas, rápidas,
> inventando otro cielo?
>
> ¿Es que al mover la mano
> y su tacto deseoso de distancias,
> en la inquietud que asume
> se está cerrando otra mano
> de transparencia y pánico? (124)

En estas tres primeras estrofas de "Obreros del augurio", penúltimo poema de *El viaje interminable*, el sujeto lírico reflexiona sobre su idea de "destino": ¿es este, como la idea misma de hispanidad, un *algo* completo? Su reflexión lo lleva a emplear retóricamente interrogaciones antes que cláusulas enunciativas afirmativas. En la apertura de sus preguntas, yace la misma apertura de la idea de hispanidad que pretende expresar a lo largo del poemario.

Como se ha demostrado, para el sujeto lírico, todos los seres y acontecimientos se encuentran conectados, predeterminados por el "destino" y sincronizados por una fuerza trascendental, cósmica, pues todo participa del *anima mundi*. Por eso, el "viaje" de todos los antepasados del ser hispánico reunidos en "la playa/ de alba y profecía" adquiere, efectivamente, la condición de *fatum*, "de destino ineludible e improrrogable […] Como si la predisposición para el viaje [les] hubiera sido impuesta desde siempre" (Muñoz, "El viaje…" 425 y 428), para, como dice el sujeto lírico "En la orilla encendida" (III, canto décimo), "dejar libre, en las manos/ del hombre que llegaba,/ puro y nuevo el azar", el "destino" aún regente.

Sobre el cronotopo del Encuentro, ahora llamado “orilla encendida”, llegó a nacer, como en una “cita” con el “tiempo”, el ser hispánico total. A todos aquellos “pueblos alborales” que viajaron en el heteroglósico ser hispano-cristiano se vienen a suman en el Encuentro de 1492:

aztecas coronados
por el rayo o el pájaro.
Y *castellanos*, cantos de acero,
ojos como murallas que bogaron,
lengua hecha vastedad, acostumbrados
a las manchas sin rostro de la sangre,
que ya seca no es llama,
ya no es sangre, ni es sombra.

Apaches que habitaban
los llanos del relámpago[164].
Sioux que con los montes
confundían sus sombras.
Araks tras el silencio
que el hielo guarda y salva[165].*
Toltecas que en la piedra
escondieron las huellas
de antiguas lejanías.
Y *vascos* con la fuerza de lo ignoto
en su niebla y palabras.
Navarros en el vértice
de días innumerables.
Extremeños de dura luz,
como si la ceniza los llamara.
Tlaxcaltecas reunidos
bajo los blancos pájaros
que alzaban como armas.*
Mayas que se llevaron
sus templos transparentes.
Andaluces que eran
la antigua encrucijada
de sangre sabia y canto
en la memoria mágica.*
Canarios que los límites
de lo incierto guardaban.
Chorotegas que fueron
habitantes de ausencias,
en la estrecha cintura de la savia
que ceñían los mares[166].
Pipiles como errante
arquitectura leve
de la tierra que pasa[167].
Huetares de ceniza
que cubría sus bosques y sus valles
de minerales pálidos[168].
Y *gallegos* que fueron

[164] Los apaches habitan al este de Arizona, Nuevo México, regiones de Texas y las Grandes Llanuras; así como en el norte de los estados mexicanos de Sonora y Chihuahua.
[165] Grupo indígena chileno.
[166] Grupo mesoamericano que habita en Honduras y las costas del Pacífico en Nicaragua y Costa Rica.
[167] Habitan la zona occidental y central de El Salvador.
[168] Nación indígena que vivió en el centro de Costa Rica desde el siglo IX hasta el XVI.

de la niebla a la niebla,
como el brazo dorado
de los amaneceres.
Incas que edificaron
jaulas para el relámpago,
el cóndor y la nieve,
que la tierra ordenaron
en sumisos espejos,
y dieron una nueva
geografía numeraria
a las más altas rocas
donde enmudece el aire.
Y *asturianos* de humedad indecisa,
de ondulantes mañanas
donde la fruta es llama de ebriedad.*

Aragoneses
que entre la arcilla crearon
ríos para la savia jardinera.
Y *murcianos* rodeando de semillas
su mar encadenado.
Leoneses con la altiva
endecha de sus ojos.
Aymarás [sic] habituados
al sicú [sic] y su sonora lejanía[169].
Guaraníes reunidos
en la música ignota de la lengua.
Catalanes exactos
como su sombra.
Caribes incendiarios
armados por la espina de la brisa.
Guanajos de las islas del olvido[170].
Araucanos guiados
por los ojos del trueno.
Y *valencianos* de mediterránea
urdimbre, casi mar.
Y *chibchas* gobernados
por la paz y su fiel sabiduría. (128-30)

Como en el poema "Los pueblos alborales", y reutilizando la estructura sintáctica similar a la de "Vientos del pueblo me llevan" (Hernández, 2010), el sujeto lírico enumera pormenorizadamente el retrato de esos "mundos que se juntan", especificando igualmente rasgos físicos, éticos, costumbres y usos particulares de sus culturas. Retrata las voces que dialogarán y se materializarán en el ser hispánico, sus realidades y su mundo el cual, desde el Encuentro, "es mestizo, tanto en los hechos como en las formas de hablar de éstos" (Todorov 134). El ser hispánico se totaliza, *ergo*, en un ser multicultural, sincrético. De ahí que el sujeto lírico, en las dos enumeraciones de los "pueblos", represente a un ser hispánico, cuyas voces culturales se unen en una dialéctica simbólica, mítica, religiosa, lingüística y cultural para demostrar que no puede ser otro más que, como dijera Todorov, "la suma de todas las

[169] Las poblaciones aimaras se extienden desde la meseta del lago Titicaca hasta el oeste de Bolivia, sur de Perú y norte de Chile y Argentina.
[170] Habitaron islas caribeñas entre Cuba y Honduras.

influencias sucesivas que ha recibido" (191). Esta imagen sincrética del ser hispánico coincidiría con la visión de Darío, Varela, Altamira, Castro, Gomá, Basterra, Pemán, Lira, Kosling, Torre, Barahona, Marías y Fuentes sobre el mestizaje.

Así pues, el sujeto lírico, en cuanto ser hispánico, reconoce en sí mismo esas otras voces y las *descubre* en su calidad de sujetos culturales. No sobrevalora algunas ni excluye otras, ni pretende enunciar la subordinación de unos al poder de otros, como ocurrió objetivamente en el Encuentro. Si bien en las dos enumeraciones no menciona a todos los "pueblos" posibles que conforman la hispanidad desde sus cuatro macrodirecciones (indoamericanos, hispano-musulmanes, hispanojudíos, hispano-cristianos), sí brinda una representación metonímica significativa, con el fin de construir un inconsciente colectivo, simbólico, mítico, religioso, cultural, artístico, literario, étnico, lingüístico y científico característico de un ser que descubre a sus voces *otras* siempre en sí mismo. De esta manera, el sujeto lírico ejecuta cuanto defendió Urbain Chauveeton en el siglo XVI: "conocemos al otro por medio de nosotros, pero también a nosotros mismos por medio del otro" (Todorov 254).

Al mismo tiempo, critica y cuestiona las categorías de *civilización* y *barbarie*, *metrópoli* y *colonia* pues, al presentar a cada uno de estos "pueblos alborales" del ser hispánico, está proponiendo que cada una de sus voces, cada uno de los grupos culturales que lo integran, es una referencia, un centro ―al estilo borgeano― de la hispanidad, un *omphalos* de la experiencia cósmica; en cualquier centro de la hispanidad se encuentran contenidos los otros centros. En consecuencia, el sujeto lírico destituye y relativiza la idea de logocentrismo. A propósito, reflexiona Todorov, citando las palabras de Giordano Bruno (1584):

> No sólo la tierra no es el centro del universo, sino que tampoco lo es ningún punto físico; la noción misma de centro sólo tiene sentido en relación con un punto de vista particular: el centro y la periferia son conceptos tan relativos como los de civilización y barbarie (y aún más). "No hay en el universo ni centro ni circunferencia, son que el conjunto es central, y también se puede considerar todo punto como una parte de la circunferencia, con relación a otro punto central" (203).

Desde el nivel simbólico hasta el mitológico, se demuestra la representación y la construcción del sujeto hispánico como un ser religioso que busca constantemente, a través de sus vivencias del misterio tremendo y fascinante, la reintegración con lo sagrado. Esto manifiesta una actitud filosófica y religiosa deísta. Entre los símbolos redundantes y más significativos de *El viaje interminable* se encuentran el "mar", el "caballo", la "noche", la "luna", el "deseo", el "sueño", el "ansia", el "fuego", la "sed", el "árbol", el "destino", el "viaje", la "quilla", la "tierra", la "piedra", la "memoria", el "alba", los "pájaros", la "transparencia" y la "profecía". Se confirma, por ende, el predominio del régimen diurno de la imaginación simbólica. Los símbolos predominantes materializan a lo largo del poemario los

arquetipos de Dios, la madre y la *tellus mater*. Respecto de los mitos, se evocan predominantemente cuarenta y tres relatos indoamericanos, cinco helénicos, dos bíblicos, uno hindú, seguidos del mito del *ánima mundi*, el eterno retorno y el paraíso. Finalmente, se advierte la presencia de otro mito más. Reuniendo ―como lo hace el régimen diurno de la imaginación simbólica― lo expuesto sobre la "noche" y el "día" de la navegación de los hispano-cristianos, se podría confirmar la articulación y presencia del mito del héroe (Campbell, 1959), como eje vertebrador de la estructura narrativa y lírica de *El viaje interminable*. A continuación, se demuestra cada uno de los momentos de la aventura del héroe hispánico.

Tanto los hispano-cristianos como los indoamericanos son los héroes que combatieron y triunfaron sobre el espacio y el tiempo por medio de la dinámica y regeneración de su "viaje", ya que: "Sólo el nacimiento puede conquistar la muerte, el nacimiento, no de algo viejo, sino de algo nuevo. Dentro del alma, dentro del cuerpo social, si nuestro destino es experimentar una larga supervivencia, debe haber una continua recurrencia del 'nacimiento' (palingenesia) para nulificar las inevitables recurrencias de la muerte" (Campbell, *El héroe…* 17).

La aventura comienza con las llamadas intuitivas, oníricas y míticas ("Nacieron de la sed"), que tuvo aquella "diáspora invisible" de los "pueblos alborales": "Llegaron ante el mar,/ y con la leve brisa/ de sus ojos destruidos,/ con las manos traslúcidas/ de cruzar por la muerte,/ y los pies como estelas/ de cristal reunido". En el siglo XV tanto los hispano-cristianos como los indoamericanos respondieron a este "destino" y "profecías", a estas llamadas espirituales que los obligó a adentrarse en una zona desconocida: a los primeros en el "mar" y a los segundos en múltiples escenarios del continente americano. Para ambos, lo inconsciente es el verdadero mensajero: sus intuiciones, sueños y mitos de repente se les aparecen como guías.

Así cruzaron el umbral. Se encaminaron hacia las regiones de lo desconocido, otras nuevas zonas de experiencias: "ascendieron al norte[:]/ y a su boreal insomnio,/ se marcharon al sur/ a destinar la arena,/ al oeste por niebla,/ y al este por el gozo/ brillante de las latitudes", "Y adquirieron deseos sobrehumanos,/ deseos que hasta entonces/ sólo la noche tuvo,/ ambiciones que sólo/ conocían la piedra,/ el puma o el relámpago,/ la ceniza o el ángel". Viajando hacia el mundo exterior, desde sus ancestros, los hispano-cristianos e indoamericanos viajaban hacia dentro de sí mismos para renacer. Campbell brinda una ilustración acorde con el caso:

> Así los marinos de las atrevidas carabelas de Colón rompieron el horizonte del espíritu medieval, navegando, como lo pensaban, en el océano sin límites del ser inmortal que rodea el Cosmos, como una interminable serpiente mitológica que se muerde la cola, y sin embargo, tuvieron que ser convencidos y

> empujados como niños, porque temían los fabulosos leviatanes, las sirenas, los reyes dragones y otros monstruos de las profundidades (*El héroe*… 50).

El camino de las pruebas se observa en las peripecias padecidas por los hispano-cristianos durante la "noche" de su navegación. Desde el comienzo, se enfrentan a un ogro: el "caballo" del "mar". Luego luchan contra Caribdis. Recorrieron una jornada larga y peligrosa:

> Alcanzaron la invisibilidad,
> como una tierra, como un don,
> como un secreto último
> que se arrebata al aire.
>
> Se fueron alejando
> los unos de los otros,
> como si cada uno
> siguiera un rumbo diferente
> sobre su propio abismo.
>
> Largamente acosados
> por una errante luminosidad
> sin pájaros ni tiempo,
> cruzaron una a una
> las puertas inventadas del azar
> que el sol abría y cerraba
> al límite del alba. (73)

El alejarse de "tierra" segura, verse de pronto inferiores y amenazados de "muerte", olvidados, extraviados, distantes unos de otros (en la segunda estrofa de la cita anterior se menciona indirectamente de nuevo el mito de Odiseo y el pasaje sobre la separación de las barcas helénicas por la niebla de Poseidón), la presión constante del ambiente marino-ctónico-nocturno, el "azar" incomprensible, el paso trágico del tiempo.

Después de todo, el monstruo tempestivo engulle a los navegantes: "El héroe en vez de conquistar o conciliar la fuerza del umbral es tragado por lo desconocido y parecería que hubiera muerto" (Campbell, *El héroe*… 57). Por eso, llegan al vientre de la ballena. Mediante el juego de encastres, la "quilla" o nave se convierte en ese receptáculo que eufemiza la negatividad nocturna y marina. Aunque van sobre/dentro del monstruo, los hispano-cristianos no mueren: transitan hacia el renacimiento. Para ellos, entonces: "El templo interior, el vientre de la ballena y la tierra celeste, detrás, arriba y abajo de los confines del mundo, son una y la misma cosa" (*El héroe*… 57). Lo demuestra así la realidad psíquica de estos navegantes en mitad de su "viaje", representada a través del mándala conformado por la doble cuaternidad (figura 1).

Acto seguido, como compensación al haber respondido a su llamado, se les revela la ayuda celestial y uránica: "Pájaros inauditos/ de confundida ciencia", "El pájaro inaugural", el anuncio de su próximo renacer. De ahí que, bajo el "alba", la "quilla" sea metaforizada como

un arma cortante ("flecha") pues, respondiendo al "destino" y superando las pruebas, esta se convierte en el instrumento con que el héroe atraviesa, domestica y penetra al ogro: al "caballo", la animalidad marina y ctónica que vendría a ser ejemplo del monstruo lunar, acuático y nocturno que con frecuencia los héroes solares vencen. Tal interpretación se sostiene en la siguiente afirmación de Durand:

> El arma de que está provisto el héroe, por lo tanto, es símbolo de potencia y pureza a la vez. El combate reviste mitológicamente un carácter espiritual cuando no intelectual, porque "las armas simbolizan la fuerza de espiritualización y de sublimación". El prototipo de todos los héroes, todos más o menos solares, realmente parece ser Apolo atravesando con sus flechas a la serpiente Pitón (*Las estructuras…* 167).

El encuentro con la diosa se manifiesta cuando el hispano-cristiano halla e incorpora a sí los símbolos y mitos indoamericanos, los cuales vendrán a recordarle inconscientemente los arquetipos de la madre y la *tellus mater*, hasta intuir, soñar y aceptar conscientemente la presencia nutricia y protectora de lo trascendente, a la cual sabe que pertenece por su doble naturaleza (material y espiritual). De ahí que estos dos arquetipos aparezcan vinculados con el mito del *anima mundi*, pues encontrarse *uno* mismo de pronto ante esta realidad mítica y simbólica resulta aceptar "la muerte de todo lo que muere" (Campbell, *El héroe…* 70).

La situación misma del Encuentro de 1492 conlleva la reconciliación con el padre. Esta "reconciliación no consiste sino en el abandono de ese doble monstruo generado por el individuo mismo" (Campbell, *El héroe…* 78); es decir, trascender la figura del ogro, los resentimientos, el punto ciego, para poder comprender, aceptar y *descubrir* al *otro* y que, de esta manera, se dé una reconciliación de voces.

La apoteosis se expresa simbólicamente en la consumación y totalización del ser hispánico, quien al haber obedecido a su "destino" y "profecías" se logra configurar como un *homo religiosus* que vive en la cotidianidad y los mitos las experiencias del misterio tremendo y fascinante del cosmos, a fin de regresar a lo sagrado. En este sentido dice Campbell: "Todas las cosas devienen, se elevan y regresan. Las plantas florecen, pero sólo para volver a la raíz. El volver a la raíz es como la búsqueda de la tranquilidad. La búsqueda de la tranquilidad es como un movimiento hacia el destino. Moverse hacia el destino es como la eternidad" (*El héroe…* 110).

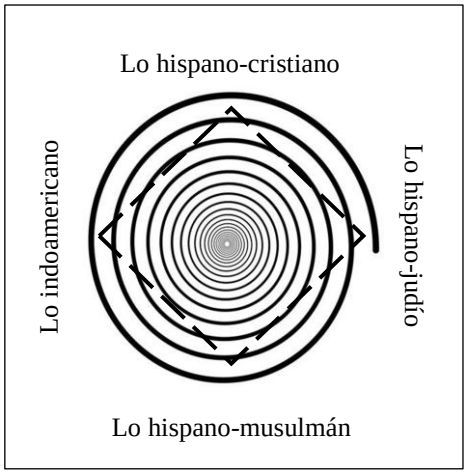
Finalmente, se cruza el umbral del regreso siendo *otro* nuevo ser, con nuevos lenguajes, símbolos, mitos, realidades, revelaciones, banalidades y ritos. Se adquiere un nuevo estado cognitivo. Se alcanza la posesión de dos mundos, a unos y otros espacios y tiempos de esa "playa/ de alba", tal y como lo había predispuesto la sincronía cósmica y el "viaje" del destino.

El héroe que regresa es *uno*: el ser hispánico, pues: "La gran proeza del héroe supremo es llegar al conocimiento de esta unidad en la multiplicidad y luego darla a conocer" (Campbell, *El héroe…* 30). La actitud religiosa, la vivencia cotidiana de lo sagrado, así como una cultura heteroglósica, siempre han estado potencialmente dentro del ser hispánico. Era necesario el "viaje" desde sus múltiples antepasados hasta llegar a morir en "la orilla encendida", para que el nuevo ser que el hispánico *descubriera* la imagen cósmica, dialéctica y creadora de sí mismo, la reconociera, la aceptara y, sobre ella, restituyera su vida, sus realidades y su mundo; en otras palabras, experimentara y propusiera una nueva idea de hispanidad. Esta es justamente la advertencia de la epifonema última del poemario:

> *Ya todos reunidos*
> entre el azar y el mar
> de la primera playa,
> confundiéndose al fondo
> de la muerte o del beso,
> heridos, torturados, enlazados,
> entre el sonido que creaba el tiempo
> al surgir nuevamente de las cosas
> y dejarlas temblando
> bajo su nacimiento,
> *rodeados por el anillo inmaterial que el alba,*
> *azul, oro, distancias,*
> *extiende alrededor*
> *de la creación de un mundo*. (130-31)

De alguna manera, la idea de hispanidad responde al orden cósmico de la ciclicidad, en el plano estructural, mítico e ideológico de *El viaje interminable*. Estructuralmente, como se mencionó en el primer apartado, los epígrafes del primer poema y el último proceden del *Diario de navegación* de Colón, por lo que podría leerse un indicio de *interminabilidad* inclusive en la lectura misma. En segundo lugar, como se ha demostrado, la presencia tanto del mito del eterno retorno como del héroe manifiesta el movimiento constante de las experiencias fundamentales del ser hispánico. En el plano ideológico, *El viaje interminable*, así como *Infinita memoria de América* en general, propone que son cuatro las voces y herencias culturales del ser hispánico y, por tanto, de la hispanidad. Sin embargo, detrás de cada una de estas voces mayores que son la indoamericana, la hispano-musulmana, la hispano-judía y la hispano-cristiana, se escuchan otras voces, las cuales amplían cada vez más la heteroglosia y el dinamismo del ser hispánico y la idea de hispanidad, tanto en el nivel de la enunciación del sujeto lírico como en el nivel de las realidades históricas. Esta amplificación de voces podría visualizarse en la forma abstracta, evolutiva y espiralada de la hispanidad.

Figura 3. Representación espiralada de la idea de hispanidad en constante evolución



Tal forma de la hispanidad representaría el heteroglósico equilibrio de sus voces ya que, *per se*, el:

> simbolismo de la caracola espiralada es reforzado por especulaciones matemáticas que lo convierten en el signo del equilibrio en el desequilibrio, del orden en el seno del cambio. La espiral, y especialmente la espiral logarítmica, posee esa notable propiedad de crecer de una manera terminal sin modificar la forma de la figura total, y de ser así permanencia en su forma "a pesar del crecimiento asimétrico" (Durand, *Las estructuras…* 323).

En suma, la hispanidad, según este primer poemario de *Infinita memoria de América*, es, en efecto, *el viaje interminable* del ser hispano-cristiano, el indoamericano, el hispano-judío, el hispano-musulmanes y sus múltiples antepasados en su búsqueda del conocimiento de sí, el cosmos y su misterio. Por ello, el último poema termina de definir y presentar al ser hispánico en toda su complejidad y sincretismo de *voces* interculturales. Este "viaje", como empresa simbólica, implica que tales "pueblos alborales" se hayan enrumbado por una geografía física y psíquica sobre "los navíos del tiempo", para fundar y ofrecer una identidad, donde todas sus *voces* son antecedentes y condición que posibilitan el diálogo de la hispanidad.

Como dice Castro: "En ese combate entre el ayer y el mañana yace la posibilidad de crearse alguna vez un hoy, un hoy de paz fecunda, no simplemente aplastante" (*La realidad…* 39). Hacia ese hoy, y no hacia una visión de mundo colonizadora, se dirige, pues, la nueva idea de hispanidad presente en *El viaje interminable* e *Infinita memoria de América*.

Capítulo V

De las voces indoamericanas
o la *Geografía invisible de América*

1. CONSIDERACIONES GENERALES

Como afirman Amorós (1987), Fornoff y McClintock (1995), Doucet (2007a, 2010, 2013) y Pieragnolo (2011), *Geografía invisible de América* constituye una indagación y una construcción mitopoética de las raíces hispanoamericanas; la presencia nutricia de los pueblos originarios en la poesía de Albán; una dialéctica entre el lenguaje mítico y el lógico, a la luz de las múltiples manifestaciones poéticas del siglo XX; una evocación de las tres voces indoamericanas mayores (nahuas, mayas e incas) dentro de la hispanidad, no solo limitada esta última a los dos clásicos "espacios culturales del hispanismo", como insisten Fornoff y McClintock (1995) y Pieragnolo (2011).

En cuanto "vía de conocimiento" (Amorós, 1987), la palabra poética de este segundo libro de *Infinita memoria de América* retoma esas voces que, si bien han sido frecuentemente ignoradas (Fornoff y McClintock, 1995); consideradas "débiles" (Doucet, 2007); consideradas como objeto y problema cultural desde el indianismo hasta la indianidad (Roja Mix, 1997); enfrentadas desde el siglo XX a las realidades sociopolíticas y económicas de la modernización[171] (Albán, 1991; Vargas Llosa, 2007); o bien incluidas significativamente en ciclos (promotores, nacionalistas, americanistas, V Centenario) de la idea de hispanidad. Contemplando las riquezas de las geografías física (tópico clásico en la literatura hispanoamericana) y humana del continente, el sujeto lírico de *Geografía invisible de América* conjuga poesía y cultura en una perspectiva trascendentalista, de modo que evidencia las experiencias cotidianas, míticas, filosóficas, místicas, artísticas y humanas de ser indoamericano como parte de la identidad heteroglósica de la hispanidad: de esa "América crisol de todas las migraciones" (Albán, *Infinita*… 140), desde aquellas que "durante la última glaciación del Pleistoceno […hasta…] la conquista y la colonia, gesta o tragedia" (Albán, *Infinita*… 139-40), vinieron viajando hasta terminar de construir al ser hispánico.

Respecto de la perspectiva trascendentalista de lo indoamericano, defiende Albán: "Así como la poesía es lo secreto evidente de las cosas, esa sumergida América invisible y liminar es también lo secreto evidente de nuestra cultura. Por eso cada dios y cada templo o estela,

[171] Por un lado, en el prólogo de este poemario escribe Albán: "Aún hoy, persiste una vasta y ancestral geografía humana invisible de América, detrás de la, tantas veces, superficial búsqueda de modernidad. Arqueólogos, antropólogos, sociólogos, historiadores, educadores y algunos políticos, pacientemente luchan, cada vez más fascinados, por rescatar, no sólo del polvo y de su sombra, sino también del vergonzante desamparo y de la explotación genocida, a esa América invisible, sin la cual nunca estará completa la América crisol de todas las migraciones" (*Infinita*… 140). Por otra parte, dice Vargas Llosa: "la América indígena no es homogénea, sino otro archipiélago y experimenta distintos niveles de modernización. En tanto que algunas lenguas y tradiciones son patrimonio de vastos conglomerados sociales, como el quechua y el aymara, otras, como las culturas amazónicas, sobreviven en comunidades pequeñas, a veces de apenas un puñado de familias. Son éstas últimas las que están amenazadas de aniquilación" ("América…" 12-3).

leyenda o friso rescatado, necesitan un canto. Que identidad de vida es el canto" (*Infinita…* 140).

Estructuralmente, se podría aplicar a todo el poemario la sincronía de tiempos descrita por Doucet (2013) respecto del tercer libro de *Geografía invisible de América*, pues en todo él dialogan tres momentos específicos (el de la escritura de Albán, motivada a partir de epígrafes de textos culturales e históricos; el de los cronistas hispano-cristianos al recoger las tradiciones indoamericanas; y el pasado vivo de dichas tradiciones para los pueblos antiguos) y, a su vez, una amplitud de voces indoamericanas, hispano-cristianas e hispánicas, manifiestas a manera de epígrafes procedentes, respectivamente, de: 1) ritos nahuas, lecturas e interpretaciones del *Códice florentino*, *Xiuhámatl* o 'libros de los años' como *Anales de Cuauhtitlán* (también conocido como *Códice Chimalpopoca*, *Leyenda de los soles* o *Manuscrito de 1558*), textos mayas como *Libro del Chilam Balam*, *Popol vuh*, *Anales de los Cakchiqueles* o *Memorial de Sololá*, y una plegaria, aforismos y hayllis quechuas; 2) *Relación de las cosas de Yucatán* de fray Diego de Landa, *Historia general de las cosas de la Nueva España* de fray Bernardino de Sahagún, textos de Andrés de Olmos, *Monarquía indiana* de fray Juan de Torquemada, *Suma y narración de los incas* de Juan de Betanzos, *Nueva crónica y buen gobierno* de Felipe Huamán Poma de Ayala, *Comentarios reales* de Inca Garcilaso de la Vega, *Realidad de la religión y ritos del Perú* de los primeros frailes agustinos, *Relación de antigüedades deste Reyno del Perú* de Juan de Santacruz Pachakuti Yanki Salkamaywa; y 3) *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares* de Miguel León Portilla, *Libro de los cantares de Dzitbalché*, traducción de Alfredo Barrera, versiones del mito del Inkarri según Mateo de Garnaso y Evaristo Kondori, e *Ideología mesiánica del mundo andino* de Juan Ossio. El uso variado de epígrafes evidencia, pues, no solo la evocación y dialéctica interculturales que significaron la constitución del ser hispánico en el Encuentro de 1492, sino también las formas como se integró lo indoamericano a la hispanidad: por registro, palimpsesto y yuxtaposición de voces.

Asimismo, se encuentran diferencias entre la edición onubense de 1982 y la de *Infinita memoria de América* (1991). La más significativa corresponde a la extensión del texto. La primera edición comprende veinte cantos, cuya numeración "se presenta después de cada título, simultáneamente en la nomenclatura española de los ordinales latinos y en los signos del sistema numérico vigesimal de los mayas, como símbolos de la íntima fusión histórica de los pueblos precolombinos e hispánicos, en la plural configuración cultural de América" (Albán, *Geografía…* 15). La segunda edición se amplía a sesenta poemas, los cuales se organizan en tres libros de veinte cantos cada uno: 1) mayas y nahuas (cosmogonías-antropogénesis), 2) mayas y nahuas (nacimiento-destino-vida-muerte), 3) quechuas

(fundación-caída-profecía). Se suprimen el epígrafe general, cita del *Manifiesto trascendentalista*[172]; el prólogo de Matos (1983), en sustitución Albán comenta un encuentro suyo con la cultura quechua en Ámsterdam; el penúltimo párrafo del prólogo de Albán, "La América invisible", ya que exaltaba las culturas mesoamericanas, pero en la nueva edición se remite también a lo inca; de las anteriores dedicatorias solo aparece una general a Frederick Fornoff; y, finalmente, el sistema numérico maya. Otras pocas variantes se presentan. Se agregan, suprimen y cambian signos de puntuación; debido a esto, se modifican minúsculas por mayúsculas. Igualmente, se sustituye un verbo: en el verso noveno de "Himno de la mirada" se lee "aparecen" en vez de "parecen". Se eliminan acentos según las reformas ortográficas. Se corrige el error ortográfico de "crujir" en el centésimo tercer verso de "La saga del maíz". Se suma el adjetivo "hondo" en el septuagésimo octavo verso de "Conjuración de lejanías". Se quiebran versos y se complementa una imagen poética en la tercera estrofa de "Vigilias de la luz": donde antes decía "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 distancias*" ahora dice "…*al crear los viajes*/ *transparentes del alba*/ *en donde no había más*/ *que la luz que se vuelve*/ *piedra a piedra, distancia*".

Retóricamente, el uso del caso nominativo de pronombres de primera, segunda y tercera persona en singular y plural advierte un diálogo constante de distintos entes, a quienes el sujeto lírico cede la palabra; por eso, hablan él mismo, los dioses y los seres humanos desde distintas coyunturas (reyes, sacerdotes ―los *tlamatinime* nahuas, los *chilam* mayas, los *kamasqa jamaut'aruna* incas―, padres, madres, parteras, jóvenes, *macehuales*). Particularmente, llama la atención que, representándose a sí mismo como indoamericano, el sujeto lírico emplee el pronombre de segunda persona plural para dirigirse a los suyos y al lector. Esto quizá se deba a la influencia del estilo de los cronistas tanto hispano-cristianos como indoamericanos al registrar los mitos, filosofía, literatura, costumbres, entre otros, de América, fuentes de primera mano para este texto. Aunque la utilización de dicho pronombre es un rasgo estilístico de Albán desde *Este hombre* (Campos, 2015e), tal uso podría interpretarse especialmente en *Geografía invisible de América*, y en toda *Infinita memoria de América*, como una marca gramatical que busca también sintetizar lo hispano-cristiano e indoamericano, más allá del plano lingüístico, y remitir anafórica y deícticamente a estas herencias culturales.

[172] "La poesía expresa aquello que, aunque real y propio de la vivencia humana, no logra expresarse plenamente en las ideas, puesto que, por su propia naturaleza, trasciende los marcos de la experiencia contingente" (Albán, *Geografía…* 5).

En fin, para el siguiente análisis de *Geografía invisible de América*, no se sigue el orden de sus tres libros, sino dos unidades temáticas, en las cuales se fusionan principios de las tres tradiciones: 1) cosmogonías y antropogénesis, 2) pensamiento filosófico.

2. MITOS COSMOGÓNICOS Y ANTROPOGÓNICOS DE LOS NAHUAS, MAYAS E INCAS

2.1. MITOS COSMOGÓNICOS

Siguiendo la clasificación de los mitos cosmogónicos de Eliade (1977), en *Geografía invisible de América* se alude mayormente a la *creatio ex nihilo* del universo, de acuerdo con las mitologías de los tres pueblos en estudio.

Aunque para los mayas-quichés, desde siempre habían existido el cielo, el mar y la oscuridad extensos, para los mayas-yucatecos y los incas primero existió la divinidad. En las *Jaculatorias de los Ah Kines*, los mayas-yucatecos cantan que Hunab Ku, "el señor Dios, el Verbo Divino […] El Uno Chuen sacó de sí mismo su divinidad e hizo el cielo y la tierra. El Dos Eb hizo la primera escalera y bajó su divinidad en medio del cielo, en medio del agua, donde no había tierra, ni piedra, ni árbol" (Vila 169-70). Los incas dicen que "en el principio o antes que el mundo fuese creado, hubo uno que llamaban Viracocha. El cual creó el mundo oscuro y sin sol ni luna ni estrellas; y por esta creación le llamaron Viracocha Pachayachachic, que quiere decir 'Creador de todas las cosas'" (Krickeberg 183).

El sujeto lírico parece considerar esta última referencia para proponer, en "La inicial de la sombra", la creación del "cielo" y, posteriormente, la del mundo por voluntad y gracia del "Inti Viracocha". Con este último nombre, identifica a Viracocha Pachayachachic, o a Viracocha Pachacamac, señor y guía del mundo. Esta denominación coincide con la creencia inca de que Inti constituye un aspecto del dios solar (Conrad y Demarest, 1988); sin embargo, Huber aclara que Inti no es la primera ni suprema divinidad, ni el padre de los dioses ni de los seres humanos: "Inti es el '*sol invictus*' que […] conquistó el poder entre los dioses de Tahuantinsuyu ―entrando en el séquito de los victoriosos ejércitos Incas―, sin suprimir nunca totalmente a los más antiguos" (109-10). En otro momento, Huber acota que Inti es el pájaro compañero de Viracocha, conocedor del presente y el futuro, entregado por la divinidad luego a Manco Capac como herencia de su dinastía. Entre tanto, el sujeto lírico se refiere como "Inti Viracocha" al dios supremo inca en este poemario, proponiendo una fusión de ambos entes, quizás porque los dos comparten un simbolismo solar. Retomando la idea de la creación del "cielo", canta el sujeto lírico:

Oh Inti Viracocha,
padre de la quietud,
prisión de soles,
ojo que en cada roca
fue una estrella,
humedad erigida,
tacto tan suave
que se vuelve lluvia,
dador de la distancia
que flecha a flecha
tejen las auroras,
pusiste el sol aquí,
la luna aquella,
y al centro el estupor cruel, *del cielo*. (254)

Este poema, asimismo, se refiere al vacío primordial y nocturno donde habitaba "Inti Viracocha". Tal vacío se encuentra reforzado estilísticamente en el texto por la repetición diseminada de "sombra", "oscuridad" y "noche", cuya carga semántica aparece eufemizada pues, antes que negativos en términos nictomorfos, estos símbolos describen un paradójico ámbito sombrío necesario para el surgimiento del espacio celestial ("sol", "tierra"). Los efectos sombríos de esta energía solar y creadora divina aún se pueden contemplar; así lo sugiere el sujeto lírico, en la región del Titicaca, donde según algunos narradores tuvo lugar el acto de la creación (Huber, 1961):

Primera *sombra*, di,
primera luna, di,
primera muerte, di,
primera *vida*…

Todavía está ahí su mano aguda
extendida en el lago como sombra remota.
Su voluntad hendiendo
la más *oscura noche*.
La *noche* de las cosas
pegadas a la nada,
con esa fuerza trémula
de la inocencia unida a lo innombrable.

[…]

No era esta oscuridad
de espejo destruido de la noche.
Era como una música que pedía una luna.
O una ala sola, aún total
pidiendo el alba, y una rama
para el canto en el alba.

Era la sed inmóvil reteniendo los prados
que con la luz saldrían presurosos
a beber a los ríos
con sus raíces mágicas.
Era la oscuridad
más delicada y límpida:
el torso de semilla de la nada. (253-54)

Partiendo, pues, de la existencia del "cielo", prosigue la creación de la "tierra". En esto coinciden los mitos aztecas, mayas-quichés-yucatecos e incas. En el poema "Profecías terrestres", desde el epígrafe mismo (fragmento destacado en la cita siguiente) se anuncia la formación de lo terrestre, por decisión de Tepeu y Gucumatz, quienes reposaban inmóviles dentro del agua, bajo el cielo:

> Llegó aquí entonces la palabra, vinieron juntos Tepeu y Gucumatz, en la oscuridad, en la noche, y hablaron entre sí […]. Hablaron, pues, consultando entre sí y meditando; se pusieron de acuerdo, juntaron sus palabras y su pensamiento. […] —*¡Hágase así1 ¡Que se llene el vacío! ¡Que esta agua se retire y desocupe [el espacio], que surja la tierra y que se afirme! Así dijeron. ¡Que aclare, que amanezca en el cielo y en la tierra!* […] —*¡Tierra!, dijeron, y al instante fue hecha* (*Popol vuh* 23-4).

En el susodicho poema, el sujeto lírico enuncia el repliego de las aguas primordiales para dar paso al surgimiento de la "tierra". Su aparición no solo establece un espacio fijo y óptimo para la existencia humana (cuya creación, antes del alba, motivó entre los dioses mayas-quichés la génesis del universo[173]), sino también la inauguración del ámbito profano de la naturaleza —se utiliza un símbolo catamorfo ("abismo") y otro nictomorfo ("sombra") para representarlo desde el inicio del texto—. A pesar de su profanidad, este ámbito fue hecho con materia divina; por eso, puede llegar a ser sacralizado ("oro") por los humanos que luego serán creados. Este doble valor armónico de la naturaleza universal se refleja en la reiteración: "convertirse en *sombra*, en *oro*, en *sombra*". Por esta doble naturaleza —*coincidentia oppositorum*— de la "tierra", los seres humanos podrán intuir, contemplar y recordar los rastros de la *maiestas* numinosa —esta es evocada por un símbolo ascensional ("vuelo") y otro espectacular ("rayos")—, sobre la superficie terrestre y las manifestaciones de la sustancia primordial ("torrente", "lluvia"). En sintonía con esta interpretación, adquiere su valor la reiteración: "aún son un *eco*, *vuelo* y *eco*". Con base en lo dicho, léase:

> Tierra, faltaba tu ceniza.
>
> […]
>
> *Los dioses te llamaron*
> *con un grito de sed*
> del que aún son un eco, vuelo y eco,
> el sonoro derribo de los rayos,
> el celo posesivo del torrente,
> el fragor anunciado de la lluvia
> cuando se acerca y vuelve,
> sonando a plenitud.

[173] "Entonces se manifestó con claridad, mientras meditaban, que cuando amaneciera debía aparecer el hombre. Entonces dispusieron la creación y crecimiento de los árboles y los bejucos y el nacimiento de la vida y la creación del hombre." (*Popol vuh* 24).

Y tú, desde el vacío,
primero agua obediente,
giraste, losa lenta
buscada por los días y las noches,
anunciando los labios de la sed,
convexamente ala.

—*¡Tierra!, dijeron*.
Y al derribo tuvo
la lengua de los dioses
que convertirse en sombra, en oro, en sombra,
en agujas de llanto,
en límite tallado por el mar,
en espejismo que cobraba cuerpo,
caída, día anclado,
decisión por lo móvil y lo inmóvil,
fosforescencia de aire, al que llegaba
una flecha llamada del abismo. (153-54)

Se tienen ya el "cielo" y la "tierra". Se continúa con la formación de las luminarias: el "sol", la "luna" y las estrellas en general. Al participar "de las cualidades de transcendencia y de luz que caracteriza al cielo" (Chevalier y Gheerbrant, 147), estos astros constituyen símbolos de las fuerzas numinosas y espirituales opuestas a las materiales y profanas; ellos son centros de lo radiante hacia los cuales el ser místico dirige sus deseos de ascensión y trascendencia desde el mundo contingente. Por eso, el sujeto lírico, como indoamericano, intuye y reconoce las energías míticas que crearon tales luminarias y se doblega espiritualmente a su simbolismo.

Los ancestros del *homo religiosus* indoamericano contemplaron y vivieron las hierofanías uránicas, especialmente las solares. Por eso, el poema "Las memorias del sol", el cual inaugura el primer libro de *Geografía invisible de América*, alude al mito náhuatl de los diferentes soles (Krickeberg, 1971; León Portilla, 1974), para testimoniar la energía, autonomía, fuerza, soberanía e inteligencia de las divinidades solares y sus ciclos cósmicos. Según el mito (Krickeberg, 1971), los dioses nahuas sintieron la necesidad de formar otro medio sol, pues el primero alumbraba poco la tierra. Tezcatlipoca asumió el papel del sol durante 676 años. Quetzalcóatl desplazó a aquel, después de darle un bastonazo y derribarlo en el agua. Duró siendo sol el mismo tiempo que su hermano, hasta que este, convertido en tigre, le dio una coz y lo derribó. En tercer lugar, subió Tláloc a ser el sol durante 364 años. Pasado este tiempo, Quetzalcóatl dejó llover fuego del cielo, quitó a Tláloc y puso por sol a la mujer de Tláloc, Chalchiutlicue, durante 312 años. Por su parte, canta el sujeto lírico: "Algo de llama que en secreto lame/ la sombra incombustible de lo ido:/ *el primer sol, Tezcatlipoca*,/ negra tierra de azar fue su mirada;/ *el sol segundo, Quetzalcóatl*,/ que herido por el viento cae del cielo,/ *y el tercero y el cuarto*:/ fuego y agua en sus ojos, detenidos".

El epígrafe del poema "Vigilias de la luz" ("Quetzalcóatl arrojó a su hijo en una hoguera, de la que salió convertido en sol; luego llegó Tlalocatecuhtli y arrojó a su hijo a las cenizas de la misma hoguera, y salió de ella convertido en luna", Albán, *Infinita…* 162), más que al de estos dos dioses asociados con la creación del "sol" y la "luna", remite a otros dos sacrificios míticos nahuas vinculados. Primero, y de forma complementaria a la estrofa anterior, se refiere a la creación del quinto sol en Teotihuacán, donde Nanahuatzin, el buboso, y Tecuciztécatl se lanzan a la hoguera y ascienden por oriente en forma de "sol" y "luna" respectivamente (Krickeberg, 1971; León Portilla, 1974). En segundo lugar, se refiere a la autoincineración de Quetzalcóatl en Tlillan Tlapallan, acto del cual se formó la estrella de la mañana, Venus, a partir de la ascensión y entronización de las cenizas del dios, ocho días después de su muerte en el año 1 Caña; por eso, a Quetzalcóatl se lo llama *tlahuizcalpantecuhtli*, 'el Señor del lucero del alba' (Krickeberg, 1971; León Portilla, 1974; Ibarra, 1980; Rivera, 1986; Brotherston, 1997).

Empero, no solo a Venus observaron. Los nahuas fueron hábiles en la astrología natural, lo demuestran sus cuentas, sus conocimientos sobre las estrellas y sus influjos benéficos o dañinos. Con base en sus observaciones estelares, interpretaron sueños, nombraron los astros, trazaron los movimientos del cielo y sus calidades (Krickeberg, 1971). En este contexto, siempre tuvieron presente que cuanto arriba "ilumina es parte/ de la fosforescente/ memoria de los dioses". Por eso, llegaron a decir míticamente sobre ellas:

> una historia de *400 muchachos* (igual están en el *Popol Vuh*) que se transforman en las *Pléyades*, nos parecieron demasiados muchachos, pues las Pléyades visibles son *siete*; luego resultó que los aztecas distinguían dos grandes grupos de estrellas: 400 al Norte (*Centzon Mimixcoa*) y 400 al Sur (*Centzon Huitznahua*). La cifra de 800 se parecía demasiado al Catálogo de Estrellas de Hiparco, al que unos dan 800 estrellas y otros las hacen pasar un poco de mil; también 300 y 300 estrellas sumerias (Ibarra 285).

De acuerdo con lo expuesto sobre las luminarias, manifiesta el sujeto lírico:

Lo que ilumina es parte
de la fosforescente
memoria de los dioses.
Cada luz es un hálito
que se hundirá en un ala,
moviéndola hacia el ansia.
Un destello en la noche
es señal suficiente
de que hay un dios mirando
donde no mira el hombre.

La lejanía está llena
de pavor en la noche, cruzan garras
y pájaros deshechos por la sombra,
sólo la *luna* puede
con su ceniza malva

encender vanamente lo fugaz de las cosas;
pero cuando se escucha el caracol lejano
de *los dioses del alba*,
y el día extiende el mapa de su certeza diáfana,
animales y hombres
despiertan enlazados
en sus llamas unísonas.

[…]

Que todo lo que brilla
en el cielo, en la tierra,
lleva detrás un ojo
incesante, y el ojo
tiene detrás un sueño
de claridades rápidas,
y en el sueño los dioses
crean el destino y callan. (163-64)

Habiendo creado las aguas, la "tierra", el "cielo" y sus luminarias ―los "puntos de articulación entre las tres categorías o regiones verticales del universo: cielo, superficie de la tierra e inframundo" (Rivera, *La religión…* 80)―, los dioses generaron los elementos que ocuparían el espacio profano-sagrado, por donde las próximas criaturas humanas habrán de habitar, transitar, ser conscientes de la presencia inmanente de lo numinoso, invocar a los dioses y alabarlos semejante a como se narra en el *Popol vuh*. En "El poder de la sed" se canta: "La tierra acepta el sello/ de la luz poderosa,/ y *un hilillo sagrado*/ *de sangres invisibles*,/ *ordena y mana*, *ordena*/ *la sustancia y sus sombras*".

En "Invocación del ansia", los dioses mayas-quichés Tepeu, Gucumatz y Huracán son quienes hablan. Ellos con su palabra performativa y genérica invocan-crean el "árbol del día", la "arcilla", la "flor de la noche", el "fuego", los "astros", el "agua", la "piedra", el "musgo", el "pájaro", las "semillas ágiles". Sin embargo, en los poemas "Las medidas del vértigo" y "La inicial de la sombra" es donde se ofrece una fusión de mitologemas y símbolos procedentes de mitos nahuas (la creación del fuego por parte de Quetzalcóatl y Huitzilopochtli, así como la referencia a las hormigas rojas partícipes de la búsqueda de las plantas alimenticias para los primeros seres humanos), mayas (participación de Gucumatz en la cosmogonía) e incas (la génesis a cargo de Viracocha), con el propósito de construir una imagen cósmica en donde todos los elementos telúricos, acuáticos, siderales, humanos, vegetales, animales, microcósmicos, estacionales, meteorológicos, entre otros, se encuentran culturalmente interrelacionados.

En la primera de las estrofas por citar, llaman la atención tres aspectos. Primero, el símbolo "número" y los verbos relativos a su campo semántico (enumerar, calcular, medir, contar) enuncian una armonía cósmica (vital, física, temporal, espacial, trascendental) que obedece a una Idea, a unos conocimientos, leyes y orden interiores propios del Principio-Uno;

por eso: “no se trata de simples expresiones aritméticas, sino de principios coeternos a la verdad. Son ideas, cualidades, no cantidades” (Chevalier y Gheerbrant 763). De ahí que en las filosofías náhuatl y maya los números representen la identidad de los dioses y personifiquen sus atributos, poder y manifestaciones (León Portilla, 1968b, 1974). El sujeto lírico, en consecuencia, expresa la epifonema: “Todo fue bendecido/ por números que aún/ se siguen deshojando/ al oficiar la rosa”. Como indoamericano, cree que cada ser y objeto del cosmos es producto divino, parte de un todo, cumple una función dentro del orden universal y sostiene la existencia de otros seres y fenómenos. El todo cósmico demuestra y legitima el poder creador y sagrado, cuyo orden implica formas concretas que estimulan en el *homo religiosus* indoamericano la intuición, la contemplación y la ensoñación poética de verdades metafísicas (“Porque ante la nada/ las medidas del mundo/ determinan sus sueños,/ espejismo quizás,/ donde parten y giran/ y regresan gimiendo/ los únicos caminos”). En segundo lugar, el canto-relato sobre la génesis está enunciado mediante oraciones pasivas que apoyan, justamente, la pasividad de la materia universal sobre la cual recaen los agentes y poderes divinos. Por último, la enumeración de los elementos y símbolos implicados conlleva un doble movimiento de ascensión y descenso que relaciona todos los planos del cosmos a través de una visión globalizante de este. En relación con los tres aspectos, interprétense los siguientes versos:

> *Fueron enumeradas* las *estrellas* desiertas,
> a[u]n las que nacerán mañana para el hombre.
> *Fue señalado* el grávido asombro de la *espiga*
> y el peso de la *luz del otoño* en las *hojas*.
> *Fue calculado el jaspe de nieve de la leche*
> en los dorados círculos del pezón bendecido.
> Fueron vaticinados *los números del fuego*
> *de las hormigas rojas*, su laberinto en llamas.
> *Se midió* para siempre el vuelo del *rocío*
> estrellado en la *savia*.
> *Se calculó* la curva vertical de la *luz*
> en su abrazada lejanía.
> A los *astros* les dieron caminos en la nada,
> donde los sostendría tan sólo su memoria.
> Uno a uno ya *fueron contados* los *rubíes*
> ―que no eran fuego y eran―
> de los vaticinados espejos de la sangre.
>
> Y los cuencos quebrados
> del *mar* en la *tormenta*,
> y cada una de las *piedras* vírgenes
> que subirán al vuelo de la estatua.
>
> […]
>
> *Gucumatz* trajo el *prado*
> de la creación, pero ella
> necesitaba límites

como el espejo sombras,
el orden y su espina
con sus muros que parten
lo incesante del cielo.

[…]

Tú [Viracocha] trajiste *los Andes*
sostenidos apenas
por el *mar* y la *lluvia*,
y la fragilidad
de *espuma* gozosísima
que le diste a esta *tierra*
vertical como el sueño.

Sacaste de la *nieve*,
como una flor equívoca
los pétalos del frío,
la *llama* en cuya piel
teje tu mano abrigo,
el *puma* que se lanza
custodiado por lívidos *relámpagos*,
el *águila* y sus flechas
dirigidas al oro. (160 y 255)

En fin, como se canta en las *Jaculatorias de los Ah Kines*, todo es creación divina: "Así nació el mes y nació el nombre del día, y nacieron el cielo y la tierra, las piedras y los árboles, nacieron el mar y la tierra" (Vila 169). El sujeto lírico va estructurando un universo profano y sagrado en un plano horizontal que, como en las mitologías náhuatl y maya, se funda en cuatro rumbos y cuadrantes, producto de "un alto desarrollo de la concepción del cosmos, que se organiza en una serie clasificatoria geográfica en primer lugar, y cuya base repartitiva del número *cuatro* se aplica luego a todo" (Ibarra 53). Se puede afirmar, pues, que el sujeto lírico de *Geografía invisible de América*, por sus conocimientos sobre las altas culturas mitológicas y solares indoamericanas, construye poéticamente, como dijera Frobenius, una:

> imagen del mundo, con sus cuatro puntos cardinales, […] proyectada horizontalmente sobre la tierra […] El cosmos se hace terrenal […] El lugar que se funda en el país lejano, la tierra que le rodea, se convierte en espejismos del mito. Un camino va de Oriente a Occidente en la dirección de la órbita solar; otro, verticalmente a él, de Norte a Sur. Puertas corresponden a la entrada y salida de los astros eternos. A esta ciudad corresponde la organización de la tierra circundante, la división en cuatro provincias (220-21).

Debido a lo anterior, en el poema "Explicando el olvido", se trazan las direcciones del mundo con base en el mito maya-yucateco de los cuatro caminos cósmicos (*El libro de los libros del Chilam Balam*, 1948) y parte del maya-quiché sobre el descenso de los héroes míticos Hun-Hunahpú y Vucub-Hunahpú al Xibalbá: "Así fueron bajando por el camino del 'Xibalbá', por unas escaleras muy inclinadas… Hasta que llegaron adonde se juntan cuatro caminos… Uno era rojo, otro negro, otro b[la]nco y otro amarillo. Y el camino negro les habló de esta manera: 'Yo soy el que debéis tomar porque yo soy el camino del Señor'"

(Albán, *Infinita…* 242). Según estos relatos, cada uno de los cuatro rumbos y cuadrantes del plano horizontal cósmico es identificado por un color particular, pues los mayas, como otros indoamericanos, imaginaban y conocían el mundo basados en las direcciones cardinales y en conexión con un sistema cromático peculiar (Imbelloni, 1949), donde cada coloración "está en consonancia con la observación visual del cielo en el momento en que se observa la curva recorrida por el Sol, siempre testimonio epifánico de la divinidad única y máxima"[174] (Vila 81). En este caso, remitiendo al mito maya-yucateco, canta el sujeto lírico:

> *Aquí hay cuatro caminos*:
> *el primero hacia el este,*
> *rojo* como los ejes del olvido;
> *el segundo hacia el norte,*
> *blanco* como el silencio
> que se vuelve relámpago;
> *el tercero hacia el sur,*
> de ojos *amarillos*
> como una leyenda;
> *y el cuarto hacia el oeste,*
> *negro* como las piedras
> grabadas por los sueños. (242)

Esta particular imagen del mundo maya llega a tal desarrollo mítico, religioso, filosófico y cultural, que la misma creación de la tierra, la aparición de los pueblos cakchiqueles y su organización se explican con base en los cuatro centros urbanos o *tulanes*, según el relato de los ancestros Gagavitz y Zactecauh (*Anales de los cakchiqueles*, 1950), del cual se presenta un fragmento como epígrafe en "Raíces de fundación": "De cuatro (lugares llegaron) las gentes a Tulán. En oriente está una Tulán; otra en Xibalbay; otra en el Poniente… y otra donde está Dios. Por consiguiente había cuatro tulanes" (Albán, *Infinita…* 187). El sujeto lírico parte de este mito maya-cakchiquel para proponer un movimiento centrípeto o una reunión de estos pueblos, de modo que cada uno es, como se afirma desde el análisis de lo indoamericano en el capítulo anterior, un viajero que en comunión con la naturaleza contempla y aporta, desde:

1) El este, la vivencia del misterio sobre el origen y el nacimiento, la búsqueda religiosa de la luz, el calor, la fuerza y el poder de lo sagrado, pues *ex oriente lux*.

[174] No siempre se utilizaron los mismos colores en las culturas indoamericanas para identificar los cuadrantes cósmicos (Vila, 1981). En todos quizás, como en el caso náhuatl, las variaciones de colores "obedecen probablemente a simbologías propias de las que llamaremos distintas escuelas de pensamiento" (León Portilla, *La filosofía…* 302). Los zuñis vincularon el azul con el oeste, el amarillo con el norte, el blanco con el este y el rojo con el sur (Ibarra, 1980). Los toltecas asociaron el rojo con el poniente, el negro con el norte, el blanco con el oriente y el azul con el sur. Sus descendientes nahuas intercambiaron el rojo y el blanco (León Portilla, 1974).

2) El norte —"la Tulán de Dios", la "Tierra del más acá y del más allá de la vida" (Chevalier y Gheerbrant 860)—, la capacidad de intuición, contemplación, imaginación simbólica y ensoñación poética para acceder luminosamente a las realidades ocultas trascendentes y establecer relaciones significativas entre los diferentes planos espaciales, filosóficos y místicos, de forma que se cree un *axis mundi*, un vínculo de comunicación entre lo numinoso y los humanos.
3) El oeste —"el rumbo de la entrada al reino inferior, por donde penetra diariamente en Xibalbá el astro más brillante del firmamento" (Rivera, *La religión…* 190)—, los relatos sagrados y fundacionales ("oraciones", "leyendas", "cantos") que aseguran narrativa y líricamente la permanencia y salvación material y espiritual frente al sentimiento vespertino de frío y desaparición.
4) El sur ―que corresponde al "amarillo" en relación con el semblante cerúleo de los muertos (Rivera, 1986), pero que el sujeto lírico lo relaciona con lo oscuro―, la fuerza vital, profunda, inconsciente, subterránea, fecunda y regeneradora, incierta y posibilidad de todo: la muerte.

En fin, desde cada cuadrante del espacio cósmico, el ser indoamericano está viajando hacia un centro para reunirse con la multitud de sí mismo y (con)vivir el misterio terrible y fascinante de lo sagrado plenamente:

De la Tulán de Oriente
trajimos el *día* intacto
hacia su *nacimiento*.

De Xibalbay, de su Tulán oscura,
trajimos las *raíces* del augurio,
y *semillas* finísimas
urdidas por la lluvia,
y la *sombra* habitada
de la obsidiana inmóvil.

De la Tulán que ardía en el Poniente,
trajimos *oraciones* deseantes,
las remotas *leyendas*
de otras pobladas luces,
los salvíficos *cantos*
que obedece la llama.

De la Tulán de Dios,
trajimos la pasión por lo invisible.
Que en ella cielo y tierra se reúnen,
pues desde sus pirámides
subían escalas hechas
de sustancia de aurora,
por donde dioses y hombres
ascendían o bajaban

> abrazados y amándose. (188)

Así pues, esta idea indoamericana del plano cósmico horizontal cuatripartito es retomada por el sujeto lírico, quien sabe que tal concepción "es el resultado de la búsqueda del dios entre los cuatro puntos cardinales, dentro de cuyo espacio se dan los hechos naturales y actúan los elementos básicos que componen la realidad" (Vila 44); en otras palabras, es una "explicación trascendente de lo cotidiano" (Vila 50), que dio sentido a las realidades y cosmovisiones nahuas y mayas, y que llega hasta *Geografía invisible de América*, donde proyecta igualmente, en torno a cuatro árboles, colores, elementos simbólicos y estaciones, una actividad o proyecto cósmico, metafísico y místico poéticamente integrado.

Aun siendo obra de los dioses, la creación puede sufrir cambios y regeneraciones. Como en todas las religiones del mundo, en las tres tradiciones mitológicas en estudio aparecen relatos sobre la destrucción del mundo por causa de la inundación o diluvio universal: durante el primer Sol o 4 *atl* (*Atonatiuh* o Sol del agua), según los aztecas; cuando se desbarata a los primeros hombres hechos de tierra, según los mayas-quichés; en los sesenta días y noches del Uno Pachacuti, el "agua que trastornó la tierra", según los incas. Tales referencias y versiones del mito universal parecen fusionarse con otros relatos indoamericanos en la primera estrofa de "Creación de lejanías", a saberse: las redundancias ―descritas en el capítulo anterior― maya-yucateca, taína y carajá sobre la inundación causada por el agua procedente de calabazas rotas (Margery, 1988) y la leyenda cañari[175], según la cual:

> Los animales presentían esta catástrofe de la naturaleza. Ya un mes antes, las llamas, por ejemplo, no quisieron comer y se las vio tristes. A la hora del crepúsculo los inteligentes animales se reunían apretándose unos contra otros y con sus grandes y claros ojos miraban asustados hacia el firmamento. Al darse cuenta de esto, el pastor que estaba al cuidado de ellas les preguntó qué les pasaba. Contestáronle las llamas que mirase al cielo y que observara una pareja de estrellas: cuando los dos astros se encontrasen el mundo se hundiría en las aguas. Pensó el pastor largo rato sobre lo que le habían dicho los animales y lo consultó con sus hijos e hijas. *Decidieron coger alimentos suficientes y subir junto con sus rebaños a una alta montaña llamada Ancasmara*. *Poco tiempo después llegaron las aguas, subiendo y subiendo durante sesenta días hasta cubrir la tierra. Mas la montaña Ancasmara flotaba por encima de las olas.* Al bajar las aguas, bajó con ellas la montaña. Y de aquel pastor y de sus hijos e hijas desciende la población que vive desde aquellos tiempos en aquellas tierras (Huber 42).

Dicen los primeros versos de "Creación de lejanías":

> *Tomad un cuenco de agua*
> *fatalmente invisible,*
> y ese aire desolado
> que entre el silencio
> y su vencida sombra,
> hiriendo, los engarza.

[175] Los cañaris ocuparon antiguamente las provincias ecuatorianas de Azuay, Cañar, Chimborazo, El Oro, Loja y Morona Santiago.

Subid luego a las cimas
—ya no alcanza el azul—
que entre el azar y el sueño
se levantan y se apagan,
y lanzadlos, lanzadlos
hacia las lejanías
sedientas de memorias. (149)

De todas formas, inundado y destruido, el mundo fue reordenado luego. Esta es la clave de la visión del mundo mesoamericana: "la creencia en una cadena de sucesivas creaciones y destrucciones del orbe material, universos alumbrados respectivamente por un sol que porta el nombre de la catástrofe que le pondrá fin" (Rivera, *La religión…* 16). Por eso, el sujeto lírico recurre al mito maya-yucateco de los Bacabés, para evocar un nuevo ciclo cósmico[176]. Los Bacabés son los cuatro dioses hermanos: Chacal Bacab (este), Zacal Bacab (norte), Ekel Bacab (oeste) y Canal Bacab (sur)[177], quienes asumieron cada uno de los puntos cardinales y plantaron cuatro *imix* o árboles para sostener el firmamento y la tierra: el Chac Imix Che, la ceiba roja, al oriente; el Sac Imix Che, la ceiba blanca, al norte; el Ek Imix Che, la ceiba negra, al poniente; y el Kan Imix Che, la ceiba amarilla, al sur (Morley, 1953; León Portilla, 1968b; Vila, 1981; Rivera, 1986; Canto, 1991; Garza, León Portilla y Recinos, 1992; Kocyba, 2001; Matos, 2003). Sin embargo, en algunas versiones del mito, se agrega el Yaax Imix Che, la ceiba verde primigenia —cuyas raíces se enterraban en el inframundo y subían hasta los niveles celestes—, sita en el centro de la provincia de Chilam Balam (Vila, 1981; Rivera, 1986; Kocyba, 2001; Matos, 2003). En todo caso, los Bacabés representan los elementos axiales de la mentalidad maya (Vila, 1981); por ende, el sujeto lírico los poetiza de la siguiente manera:

Llegaron los Becabés [sic] y trajeron
la medida encendida de las flores,
y la violenta de los infortunios,
y la imposible de los espejismos.
Fueron contadas las arenas

[176] Entre los nahuas este mito también tuvo su manifestación: "Cuando los cuatro dioses vieron que el cielo se había caído sobre la tierra, lo cual sucedió en el primero de los cuatro años que hubo después que ceso el sol y llovió mucho, el cual se llamaba '1 tochtli' (uno-conejo), ordenaron los cuatro que se hicieran por el centro de la tierra cuatro caminos, para entrar por ellos y alzar el cielo. Y para que los ayudasen en el levantamiento del cielo criaron cuatro hombres: uno llamado Tzontémoc, otro Itzcóatl, otro Itzmalín y otro Tenexxóchitl. Criados estos cuatro hombres, los dioses Tezcatlipoca y Quetzalcóatl se hicieron árboles grandes: Tezcatlipoca se transformó en un árbol que llaman 'árbol de espejo' y Quetzalcóatl en un árbol que llaman 'gran flor de quetzal'. Con la ayuda de los hombres y los árboles y los demás dioses alzaron el cielo con las estrellas, como ahora está. Por haberlo alzado así el 'señor de nuestra carne' hizo a Tezcatlipoca y Quetzalcóatl señores del cielo y de las estrellas; y porque levantado el cielo, iban por él, hicieron el camino que aparece en el cielo, en cual se encontraron, y donde están desde entonces y donde tienen su asiento" (Krickeberg 24).

[177] Morley advierte que cada uno de estos hermanos dioses y sus árboles a cargo se encuentran asociados con cada una de las cuatro formas, colores y direcciones del dios de la lluvia, Chac: "Chac Xib Chac, el Hombre Rojo Chac del Este; Sac Xib Chac, el Hombre Blanco Chac del Norte; Ek Xib Chac, el Hombre Negro Chac del Oeste y Kan Xib Chac, el Hombre Amarillo Chac del Sur" (252-53).

del tiempo, y bajo cada grano,
como un abismo mínimo,
fue abierta la memoria del silencio.

En cuatro profecías fue dividido el mundo.
La primera era muerte: el árbol *Imix negro*,
que sostendría la fugacidad.
La segunda era cielo: el árbol *Imix blanco*,
espejo y lluvia de la destrucción.
Y el *Imix amarillo*, que en el sur de Petén,
con raíces de fuego alimentaba el rayo.
Y el árbol *Imix verde*, que al centro de la tierra
la sostenía en la nada, remotamente vivo.

Así fueron plantados
los cuatro ángulos de lo invisible,
y sus números mágicos
que creaban laberintos
de perfección y música. (159)

La imagen de la *ceiba pentandra* en que el Yaax Imix Che aparece como árbol central sagrado quizá es resultado de la influencia postcolonial (Kocyba, 2001). Sin embargo, la imagen del mundo ofrecida por el sujeto lírico perpetúa la originaria estructura cuádruple del mundo maya, aunque cambia arbitrariamente el Chac Imix Che por el Yaax Imix Che, acaso al punto de fusionarlos. Como dice Imbelloni (1949), la maya es una cultura compleja o de pensamiento templario, puesto que fusiona las herencias culturales matriarcales y patriarcales desarrolladas, hasta el punto de alcanzar una *alta cultura* o *grandes estados*, cuyo sistema numérico interpretativo se basa en el número cuatro, el cual es aplicado en la clasificación del universo, la naturaleza, el ser humano y la sociedad. Por eso, se manifiesta la idea de que el cosmos y el ser humano han pasado por cuatro edades, sucesivamente destruidas y superadas, y ahora viven en la quinta era. Tal vez este planteamiento descriptivo de la cultura maya permita orientar e interpretar la fusión, más que equivocación, que el sujeto lírico ofrece en su planteamiento poético sobre el mito de los *imix*.

En fin, en *Geografía invisible de América* se apuesta por una configuración del plano horizontal del mundo ―herencia de los toltecas (León Portilla, 1974)―, basada en cuatro rumbos, cuadrantes o provincias donde precisamente el número cuatro, como afirma Rendón (cit. en *El libro de los libros del Chilam Balam*, 1948), constituye un símbolo celestial, que estructura los relatos míticos sobre los orígenes y la evolución del cosmos, la morada de los dioses, los muertos, los pueblos, el tiempo, las estaciones del año, las actividades vitales y agrícolas, la organización estatal, social, entre otros, y, por consiguiente, las experiencias de lo sagrado de los indoamericanos. “El espacio es, en la simbólica, el marco en el cual se organiza el mundo salido del caos, el lugar en que se despl[i]egan todas las energías”

(Chevalier y Gheerbrant 859), y para el ser indoamericano este se ordena mítica y religiosamente sobre el número cuatro.

En estas múltiples ideas sobre el espacio, suelen cruzarse los ejes este-oeste y norte-sur con el eje cenit-nadir, el eje vertical que:

> conectaba los diferentes niveles cósmicos y definía el punto de mayor sacralidad, el lugar central, el ombligo del mundo, tierra de nadie con carácter enormemente ambiguo situada en la confluencia de todos los ejes, umbral por tanto de cualquiera de las regiones, donde debió producirse el acto creador primordial y donde permanecía la carga de fuerza o poder que hacía posible la perduración de la vida. Allí estaba plantado el árbol cósmico, la sagrada ceiba, y allí, en la metáfora cosmológica que eran las pirámides, recibían sepultura los reyes divinos (Rivera, *La religión…* 45).

Este cruce de ejes, pues, configura una visión astronómica del universo (León Portilla, 1974). A pesar de la diferencia cuantitativa de cielos o submundos existentes según cada tradición (en términos generales tienden a ser 13, 11, 7 o 4 cielos; 9, los ámbitos infernales), esta articulación de ejes permite la presencia de un mito fundamental para las religiones universales: "La Hierogamia cósmica, el casamiento entre el Cielo y la Tierra, es un mito cosmogónico extremadamente generalizado" (Eliade, *Mitos…* 207), el cual supone una antropomorfización del cosmos (León Portilla, 1974; Ibarra, 1980), una vocación celeste y una función esencial de los cultos agrarios (Eliade, 1964, 1974).

Aparecen dos menciones indirectas y cuatro directas sobre la hierogamia.

Indirectamente, en "Estación de la piedra" y "Memorial de la sombra", la "lluvia", "la que entrega/ con su cristal llamado/ lejanías a la flor", figura como "el símbolo de las influencias celestes recibidas por la tierra. La "lluvia" constituye el agente fecundador del suelo, del que se obtiene la fertilidad" (Chevalier y Gheerbrant 671).

Véanse ahora los casos de las menciones directas.

En "Vigilias de la luz" y "Raíces de fundación", se alude al mito náhuatl de Tláloc, dios quien —según indica la etimología de su nombre: *tlālli*, 'tierra', y *octli*, 'néctar': 'néctar de la tierra'— representa justamente al rayo y las aguas que provienen del "cielo" y penetran la "tierra" (Krickeberg, 1971; León Portilla, 1974; Matos, 2003). En otras palabras, para el pensamiento náhuatl Tláloc es en sí mismo expresión sagrada y hierogamia ya como "lluvia", ya como "relámpago". De ahí que se retome su figura para articular e ilustrar la relación uránica-terrestre en la cosmovisión indoamericana, al tiempo que se la vuelve a asociar, como en *El viaje interminable*, a las aguas celestiales y terrestres ("lago", "mar"). Esta figura náhuatl proviene de su antepasado zapoteca: el dios Cocijo (Matos, 2003). Asimismo, tiene su correlato en la mitología maya-yucateca: Chac "era, en primer término, un dios de la lluvia, y por asociación de ideas, un dios del viento, el trueno y el relámpago; de aquí, por extensión,

se le tenía por dios de la fertilidad y la agricultura en un sentido más amplio, siguiendo la idea del crecimiento y la germinación, y, en último término, por dios de las sementeras del maíz" (Morley 252). No obstante, a diferencia de Tláloc, Chac no representa las aguas que brotan de la tierra, mas sí los depósitos potables de aguas pluviales (Morley, 1953; León Portilla, 1968b; Rivera, 1986). En fin, el mito náhuatl de Tláloc se podría considerar como un relato fundamental que sustenta la interpretación, deconstrucción y enunciación del sujeto lírico sobre las relaciones hierogámicas y el ciclo vital-simbólico del "agua", en los dos libros de *Infinita memoria de América* donde se trata la herencia indoamericana. Al respecto, léanse las estrofas:

> El *relámpago* es
> el párpado que nace
> de un dios que halla su sombra.
> Ah, y el *agua*, *sea lago*,
> *mar que estalla hacia todo*,
> *espuma construida*
> *de dinteles brevísimos*,
> *es sólo Tlaloc* [sic] *dando*
> *su divina humedad*
> *al deseo del mundo*.
>
> […]
>
> De la Tulán de Dios,
> trajimos la pasión por lo invisible.
> *Que en ella cielo y tierra se reúnen*,
> *pues desde sus pirámides*
> *subían escalas hechas*
> *de sustancia de aurora*,
> *por donde dioses y hombres*
> *ascendían o bajaban*
> *abrazados y amándose*. (162 y 188)

En "Sabiduría de la semilla" y "Las canciones del vértigo", se evidencia cómo Viracocha, en tanto "dios del cielo, creador, principio masculino por excelencia, esposo de la gran diosa telúrica, dispensador de la lluvia" (Eliade, *Tratado*… I... 112), es resaltado en sus cualidades uránicas y solares ("Padre Sol"), mediante la reiteración y repetición diseminada del símbolo espectacular "oro". Asimismo, se lee cómo crea el mundo, lo conoce enteramente, vierte sus atributos sagrados en la materia terrestre y la fecunda de significados, los cuales el ser místico indoamericano habrá de intuir, contemplar y transcribir en sus manifestaciones cotidianas, religiosas, literarias, artísticas y filosóficas:

> Que no somos nosotros,
> ni la sed, ni la lluvia.
> *Sólo tú, padre de oro,*
> *mano de oro, oro*

certísimo en su luz.
Tú llegas con tus llaves
de oro hasta las puertas
donde duerme la tierra,
y le grabas un mundo
de oros inesperados
entre lo más oscuro
de sus ojos de madre.

[…]

Sí el surco que se puebla
al golpe de las manos y la lluvia,
como un signo que sube
del grano *a la palabra*. (281 y 295)

En definitiva, la *imago mundi* propuesta por el sujeto lírico se construye sobre mitos cosmogónicos nahuas, mayas e incas, que aluden a la *creatio ex nihilo* y organizan el plano horizontal del mundo en cuatro cuadrantes, vinculados igualmente con los planos superiores e inferiores al terrestre, de modo que se configura una visión total del espacio cósmico, cuyos ejes físicos y temporales se encuentran articulados por el mito de la hierogamia. Este mito también organiza los ejes simbólicos, míticos, religiosos, filosóficos y sociales del cosmos armónico indoamericano el cual, reiteradamente en "Creación de lejanías" y "Conjuración de lejanías", es enunciado como producto ―más que de un hecho comprobable racional o científicamente― del "sueño" de los dioses, *coniunctio* de lo formal e informe, lo material y espiritual, lo inmanente y trascendente; síntesis del *mysterium tremendum et fascinans* y la actividad elemental creadora de lo numinoso:

Así fue creado el mundo.
Digo, así fue soñado.
No como una explosión,
sino como una suma
de rosas invisibles.

[…]

Así fue creado el mundo.
Digo, así fue soñado
por Gucumatz,
sed primera del cielo,
que desde lo perfecto de la nada
alzó su mano agónica,
implorante hacia el hombre.

[…]

¿Qué deseo conjuga
lo creado y lo increado,
en ese último sueño,
que se anuncia y no llega,
por un segundo sólo
antes de oírse el alba? (149-50 y 190)

La creación del cosmos como efecto del "sueño" divino termina por aseverar que todo, desde lo micro hasta lo macro, es parte de un proyecto cósmico sagrado, tal y como lo expresa la epifonema de "Las medidas del vértigo": "*Así fue la medida de los dioses*:/ su cuerda de medir/ era la hebra secreta de la vida,/ *que engarzaba paisajes*,/ *seres mínimos y astros*,/ *en una cifra única*/ que escribía y borraba/ la mano de la Gracia". Por su parte, llamar al Ser "Gracia" podría interpretarse como otro signo del cruce cultural entre lo indoamericano y lo hispano-cristiano, ya que este nombre es más frecuente en el discurso católico. Visualizar el proyecto cósmico sagrado como "una cifra única" advierte la presencia del Uno, fuente, contenido y fin de toda experiencia mística, cuyo carácter tremendo, mayestático, misterioso y augusto motiva el acaecer cósmico, *es* el cosmos mismo; un *algo* sorprendente, sublime, superior en realidad y poder. Un *alma* que ordena y rige la creación, el ser humano, su destino y el tiempo ("Que se ha cumplido el tiempo/ y sus números se alzan/ entre el amanecer"); y que, por tanto, el ser místico indoamericano es capaz de intuir y contemplar en sus rastros distribuidos en todo la naturaleza profana. A pesar del animismo inca (Huber, 1961), el sujeto lírico se decanta por una idea de unidad cósmica que claramente remite al mito del *anima mundi*:

> Que no hay un punto solo
> en todo lo vivido.
> Que cada cosa tiene
> contigüidad de espiga
> sucediendo a la espiga.
> Que cada ser es siempre
> un día convocado,
> una nueva visita
> del rocío hacia el mar,
> una resurrección
> de lo incierto viviente
> hacia remotos ojos,
> manos, rostros, estigmas
> accediendo de pronto
> al día definitivo
> de su fugacidad.
>
> […]
>
> *Arriba, abajo,*
> *arriba, arriba, en todos*
> *los nortes del diamante*
> *de la luz acechada,*
> en cada límite hay
> decidiendo silencios
> una piedra con alas. (186 y 257)

Hasta el momento se han presentado mitos cosmogónicos prehispánicos. No obstante, el sujeto lírico aporta complementariamente a esa *Geografía invisible de América* otro relato de

los andinos peruano-hispánicos. Se trata del mito de Inkarri. Este dios del mundo inca tardío es hijo de una indígena y el Padre Sol. Creó todo lo existente. Como dice el epígrafe de "Los látigos del sueño": "arreó a las piedras con un azote, ordenándolas. Las arreó hacia las alturas con una azote [sic], ordenándolas. Después fundó una ciudad" (Albán, *Infinita…* 271). Esta ciudad, en la pampa de Quellaqata, posiblemente debió ser Cuzco (Müller y Müller, 1984). Inkarri fue apresado por Españarri (análogo a "Inca rey", este es "España rey"), martirizado y mutilado. Sus miembros fueron esparcidos en Tahuantinsuyo; su cabeza, enterrada en Cuzco, aunque también se cree que permanece en España (Arguedas, 1964). Por su parte, el sujeto lírico contempla en las piedras de Cuzco, o quizás también de las ciudades e imperios indoamericanos en general, el poder y la acción cosmogónica y fundacional de Inkarri y los poetiza ―aprovecha igualmente para aludir hechos de la Conquista―:

> *En las espesas puertas de la piedra*
> *yo he visto una ciudad*
> *que dibuja la brisa*.
> Sótanos, días, *ultrajes*,
> piedrecillas de oro
> que llamaban inviernos,
> *despedazados seres*
> *de plata interminable*.
> Y una prisa obediente
> de materia con alas
> que es dirigida y cae
> a la frontera, lívida frontera
> donde la magia pone
> sus rosas borradísimas.
>
> […]
>
> *Inkarri tenía el látigo*
> *de la aurora en los labios*
> *y con él ordenó a las piedras construir*
> *la memoria del hombre*.
>
> Y edificó *ciudades*
> exactas como auroras,
> donde llegan las flechas
> y los días del cóndor.
> *Y cada piedra tuvo*
> *el gozo de acercarse*
> *a la estrella que fue*
> *antes de que la sombra*
> *la tejiera a la sombra*. (271-72)

2.2. MITOS ANTROPOGÓNICOS

Ya antes, ya después del Encuentro, habiendo sido (re)creado el universo y fecundado por lo numinoso, ¿qué faltaba? Los dioses mayas-quichés Tepeu y Gucumatz, por ejemplo,

meditaron sobre esto y se preguntaron: "No habrá gloria ni grandeza en nuestra creación y formación, hasta que exista la criatura humana… ¿Cómo haremos para ser invocados, para ser recordados sobre la tierra?" (Albán, *Infinita…* 165). Esta cita del *Popol vuh* es el epígrafe de "La pregunta del cielo", poema donde se cede la palabra a dichos dioses, quienes dan a conocer las múltiples interrogantes suyas que condujeron a la antropogénesis.

Como se demostró en el séptimo apartado del capítulo anterior, cinco imágenes de *El viaje interminable* aluden específicamente a treinta y ocho mitos antropogónicos indoamericanos. A la luz de esta cantidad de relatos, riqueza cultural y religiosa de América, se puede presentar la siguiente reflexión de Métraux sobre los orígenes humanos:

> La aparición del primer hombre sobre la tierra ha sido objeto de mitos cuyo motivo central se inspira en dos concepciones radicalmente distintas. Para un gran número de tribus los ancestros deben su existencia a un acto de creación: han sido formados por un dios o un Héroe civilizador quien los modeló gracias a una sustancia plástica (arcilla, cera, saliva, caña, etc.), o los talló en madera o piedra. Otros grupos, por el contrario hacen venir los primeros hombres de una lejana región, generalmente de un mundo subterráneo, en donde su presencia original no se explica. El relato de las circunstancias en las cuales se hizo su emigración se considera suficiente para explicar el origen de la humanidad ("Ensayos…" 10).

En comparación con *El viaje interminable*, en *Geografía invisible de América* redundan los mitologemas sobre el origen del ser humano a partir de: 1) la sustancia plástica principal de las tradiciones nahuas y mayas: el maíz; 2) las piedras o losas de Viracocha; 3) el surgimiento de los primeros pueblos desde una región lejana, como las "cuevas", según los nahuas e incas; 4) el mito de Quetzalcóatl.

En "Las memorias del sol", el sujeto lírico visualiza el surgimiento de los ancestros indoamericanos, en tanto iban "*subiendo hacia su sombra*/ *de maíz lejanísimo,*/ con las manos atadas/ por trasmundos de niebla/ donde dioses equívocos/ le arrancaban las alas". Estos versos aluden al mito de Quetzalcóatl según los *Anales de Cuauhtitlán* o el *Códice Chimalpopoca*. Los aztecas creían que después de las tres clases de humanos creadas surgió la humanidad nutrida con el maíz indicado por la hormiga a Quetzalcóatl. De estos *Anales de Cuauhtitlán*, se tomó el siguiente fragmento como epígrafe de "Las memorias del sol": "Según sabían los viejos, ese primer Tochtli se estancaron la tierra y el cielo; también sabían que cuando se estancaron la tierra y el cielo, habían vivido cuatro clases de gente, habían sido cuatro [las] vidas; así como sabían que cada una fue un sol" (Albán, *Infinita…* 141).

Más ampliamente, en "La saga del maíz", se canta, en consonancia con el mito maya-quiché, no solo cómo se formó con "maíz", "esa forma de flecha amanecida,/ abriéndose en la niebla", la "mazorca" ("¿no era/ una boca de dientes fugitivos/ que reía en el silencio/ sabido de la muerte?"), el cuerpo humano ("manos", "yema", "ojo", "pezón", "labios", "rodilla"), sino también sus sentimientos, cualidades, acciones, estados anímicos y religiosos ("ternura",

"beso", "llanto", "el deseo cegado/ de aferrar los milagros", "ansia"). De este modo, la existencia humana se encuentra determinada de alguna u otra forma por la misma naturaleza vegetal profana del "maíz" y los atributos simbólicos-sacralizados que, como las plantas en general, despliega: la propiedad de renovarse periódicamente y elevarse verticalmente hacia lo celestial (Chinchilla, 2010). De ahí que, como "la flor espigada del maíz,/ [que] apuntaba llamando/ lejanías y dioses/ con el polen del ansia", así el ser humano atienda el llamado de su materia cósmica y busque la elevación espiritual, poética. Con este sentido, redunda el símbolo "espiga" a lo largo del poemario.

En fin, sobre el origen y naturaleza del ser humano a partir del "maíz", pregunta el sujeto lírico:

> *¿Habéis mirado cómo*
> *la masa del maíz*
> *toma forma de brisa*
> *obediente en las manos*,
> casi como si lluvias
> secretas le dolieran,
> y cada grumo húmedo
> fuera una *yema*, un *ojo*
> suavísimo que estalla
> anegado en la blancura,
> para ir tomando luego
> esa curva entregada
> de *pezón* prometido?
>
> Ahí nació la *ternura*.
>
> ¿Habéis sentido cómo
> al tocar en los *labios*,
> dorado y casi estrella,
> deja un rumor de brasa
> terrestre, un *tacto* rápido de lenguas
> de alucinada arcilla?
>
> Desde ahí subió el *beso*.
>
> *¿Habéis mirado los granos del maíz,*
> *el amarillo, el blanco,*
> torturados y unísonos
> sobre la piedra del metate,
> confundiendo sus ríos acosados,
> *creando mapas de azar y colorido*
> *sobre los hondos poros*
> *de la piedra y su noche*?
> *Así del hombre el cuerpo sometido,*
> *ya fuego en lo amarillo entrelazado*
> *a la palabra y nieve*
> *traspasada del alma,*
> *arrebatado y último,*
> *sobre el poro de piedra de la muerte*. (171-72)

Según Sarmiento (1943), Viracocha había dibujado sobre unas losas a los primeros pueblos incas. Él, junto con Tocapo Viracocha e Imaymana Viracocha, recorrieron el mundo nombrando a dichos pueblos que surgían de lagos, fuentes, valles, cuevas, árboles, cavernas, peñas y montes. En "La oración de la piedra", el sujeto lírico propone la "piedra" como sustancia primordial presente desde el principio hasta el final de los tiempos, sobre la cual Viracocha esbozó la materia compositiva del cosmos y la humanidad: "Y su cuerpo, hacia donde/ *cae la piedra plural*/ *de la creación* ¿*es* piedra,/ *será* piedra, *fue* piedra?/ […] la quietud siempre instante/ después se vuelve piedra,/ *en donde Viracocha*/ *dibuja*, *sueña*, *labra*,/ *la población del hombre*".

De acuerdo con el *Popol vuh*, todo proviene del cielo-mar: de la tierra creada surgieron "las corrientes de agua, los arroyos se fueron corriendo libremente entre los cerros, y las aguas quedaron separadas cuando aparecieron las altas montañas" (25). Ya se ha expuesto cómo, gracias al mito de Tláloc, las aguas pluviales, marinas y terrestres son prácticamente una en el pensamiento ancestral indoamericano evocado en *Geografía invisible de América*. Estas dos referencias de la tradición maya-quiché y náhuatl permiten observar la unión del líquido divino con la tierra, "la base misma del ayer,/ del ayer siempre húmedo/ y genital y fiero"; unión que materializa por vía de ambos símbolos el arquetipo de la *tellus mater*. Así pues, de la mezcla de los elementos terrestres y acuáticos, es decir, del limo o lodo, se creó al ser humano en un segundo intento o ciclo según el relato maya-quiché. Todo, pues, proviene del cielo-mar donde el tiempo es eterno. Con esto, se propone una retrospección para mirar el origen del cosmos: este es el sentido y valor retórico de la metáfora superpuesta conformada por los últimos cuatro versos de la próxima cita, ya que marca estilísticamente un movimiento regresivo hacia lo primordial (in)sustancial e (in)temporal ("cielo"); un movimiento que recuerda intertextualmente el retroceso que articula el relato de "Viaje a la semilla", de Alejo Carpentier (2014), donde el protagonista también regresa a la matriz[178]. Asimismo, interrogación de los primeros versos condensa el complejo simbólico del agua-tierra de los mayas y nahuas con el motivo de las "cuevas" originarias de Chicomóztoc, en el caso náhuatl (Krickeberg, 1971; León Portilla, 1974, 2003a; Brotherston, 1997), y del cerro Tambotoco, en el caso inca (Sarmiento, 1943; Huber, 1961; Krickeberg, 1971; Eliade, 1974; Ibarra, 1980; Brotherston, 1997; Rivera, 2006; García, 2009). En una sola estrofa, pues, el sujeto lírico es

[178] Se narra en el apartado XII del cuento: "Hambre, sed, calor, dolor, frío. Apenas Marcial redujo su percepción a la de estas realidades esenciales, renunció a la luz que ya le era accesoria. Ignoraba su nombre. Retirado el bautismo, con su sal desagradable, no quiso ya el olfato, ni el oído, ni siquiera la vista. Sus manos rozaban formas placenteras. Era un ser totalmente sensible y táctil. El universo le entraba por todos los poros. Entonces cerró los ojos que solo divisaban gigantes nebulosos y penetró en un cuerpo caliente, húmedo, lleno de tinieblas, que moría. El cuerpo, al sentirlo arrebozado con su propia sustancia, resbaló hacia la vida" (403).

capaz de (con)fundir elementos simbólicos y míticos procedentes de las tres civilizaciones en estudio:

> ¿No fue desde las *fuentes* y los *ríos*
> que entrelazaban la burbuja en celo;
> desde el cero horadado de las *cuevas*,
> desde *la base misma del ayer*,
> *del ayer siempre húmedo*
> *y genital y fiero*…?
> Y luego un cuerpo, un cuerpo: ¡Ah, gloriosas
> texturas enlazadas que besan!
>
> […]
>
> Donde se junta el *cerro* con el *río*,
> el *río* con el *tiempo*,
> y el *tiempo* con la *sombra*,
> la *sombra* con su *cielo* inescrutable. (259-60)

Por último, de acuerdo con los *Anales de Cuauhtitlán* o el *Códice Chimalpopoca*, antes del pasaje de la hormiga, Quetzalcóatl y Huitzilopochtli, después de 600 años de haber nacido, se reunieron con sus otros dos hermanos, Tezcatlipoca rojo y Tezcatlipoca negro, para decidir la creación del fuego, el medio sol, luego "hicieron a un hombre y a una mujer: el hombre dijeron *Uxumuco* (*Oxomoco*), y a ella *Cipastonal* (*Cipactónal*), y mandáronles que labrasen la tierra, y que ella hilase y tejiese, y que dellos nacerían los *macehuales*, y que no holgasen sino que siempre trabajasen" (León Portilla, *La filosofía…* 96). Para la creación de los seres humanos en el quinto Sol, Quetzalcóatl bajó a Mictlan, con el fin de recuperar los huesos de este hombre y mujer primordiales. Tras sufrir persecución, caída y acoso en el inframundo y la tierra, el dios logró llevar dichos huesos hasta Tamoanchan. La diosa Cihuacóatl-Quilaztli los tomó, molió y depositó en una vasija. Quetzalcóatl perforó su pene y regó con su sangre el polvo óseo; lo mismo hicieron los otros dioses. Como resultado, renacieron los *macehuales* de la sangre del sacrificio (Garibay, 1964; Krickeberg, 1971; León Portilla, 1974; Ibarra, 1980; Brotherston, 1997). El sujeto lírico, en "Los dones de la sangre", se identifica como náhuatl y, en nombre de su colectivo, agradece a Quetzalcóatl, Señor del lucero del alba, por sus peripecias y sacrificio que lo convirtieron en la figura heroica, paternal y civilizadora de los *macehuales* nahuas, o más bien de todos los mesoamericanos, pues entre los mayas su figura mítica, materializada en Gucumatz, también fue adorada. Dicen las tres primeras estrofas del susodicho poema:

> *Por nosotros la aurora*
> *se deshizo en la sangre*,
> dándole lejanías.
> Las estrellas gimieron

engarzadas al sueño,
su corazón de plata
huida se detuvo.

Por nosotros los dioses
se descubrieron creados
desde la soledad.
Y sus manos de cielo incontenible
bajaron al Mictlán [sic]
buscando el quebradizo mapa
de los huesos del hombre.
Ahí las doradas plumas de Quetzalcóatl
perdieron su fulgor entre la sangre.

Porque fuimos creados
no por la gracia unísona,
y no por las palabras
agobiadas de luz,
sino *por las heridas*
que en la veloz aurora
abrió la penitencia de los dioses. (175)

En resolución, para el sujeto lírico de *Geografía invisible de América*, como para el de *El viaje interminable*, los orígenes del ser indoamericano son, fundamentalmente, míticos. Por eso, retoma cuatro de los relatos antropogónicos más característicos de las que Frobenius (1934) llamó las altas culturas mitológicas solares indoamericanas: los mitos nahuas y mayas en torno al maíz, la narración inca sobre las piedras fundamentales de Viracocha; la leyenda del sacrificio de Quetzalcóatl, pilar del misticismo náhuatl; y las creencias sobre la procedencia de los humanos de una región subterránea, en la cual se conjugan los simbolismos de la tierra y el agua, que a su vez materializan el arquetipo de la *tellus mater*.

Estos mitos les permiten a los sujetos indoamericanos, primero, identificarse como seres partidarios de un cosmos y, segundo, reconocer su doble naturaleza material-espiritual, profana-sagrada. Frente a estos relatos, pues, el indoamericano se ve a sí mismo como un viajero, un ente creado, destruido y vuelto a crear; un hombre, una mujer jamás acabados; un partícipe de la evolución cósmica, del Uno que *es* permanente cambio, de una Idea integral de movimiento donde tiempo y espacio no son nada sin la energía numinosa que motiva, como dijera León Portilla, el acaecer cósmico: creado todo, "los dioses ponen en marcha la historia del universo" (*La filosofía…* 96).

Intuir, narrar y cantar sus propios orígenes míticos facilita al ser indoamericano asumir el determinismo sagrado que rige el espacio, su cosmovisión, el "ansia" y "deseo" de su actitud religiosa —estos dos símbolos se presentan con la misma connotación que en *El viaje interminable*—, su intuición, ensoñaciones, sus obras y vivencias cotidianas en todos los planos (religioso, social, filosófico, artístico, agrícola, económico, moral, legislativo, educativo, entre otros).

De esta manera, el heterogéneo ser indoamericano surge, "ahí", en un mundo creado por los dioses, un cosmos depositario de teofanías, un ámbito organizado horizontal por el número cuatro y verticalmente por el mito de la hierogamia. "Ahí", en el "sueño", la "cifra única":

> donde el pie [de Viracocha] graba
> su densidad errante,
> donde el rayo abandona
> sus despojos sonoros,
> donde la luna impone
> sus augurios de plata imaginaria
> y el sol deja caer
> el zig zag agobiado de su luz
> entre las altas ramas,
> mitad noche o diamante.
>
> […]
>
> *Desde ahí*, con las manos
> robadas a la nieve,
> con los ojos tan húmedos
> que agotan transparencias,
> con esa dirección
> de lejanía y prado
> despeñada en su frente,
> con un inexplicable rubor
> de oscuridad vencida en las mejillas,
> *el hombre y su propósito*
> *de tejer la mañana*,
> *surgió solo y con todos*,
> *nació siempre y con nadie*.
> *Sabedor del origen*,
> *fabulador del tiempo*,
> *desnudo hasta ser llama*,
> *creado por un vuelo*
> *de estrellas remotísimas*.
>
> *Dirigido de pronto*
> *hacia un azar colmado*
> *por lunas infinitas*.
>
> *Desde los dedos puros*
> *de la raíz lloviendo*,
> *hacia la alta raíz*
> *de la idea y del sueño*. (259-60)

3. EL PENSAMIENTO FILOSÓFICO INDOAMERICANO

En su tesis doctoral, León Portilla describe la causa y la finalidad de la filosofía náhuatl: "los pensadores nahuas se vieron impelidos a la búsqueda racional ante la realidad estrujante del sufrimiento y la urgencia de encontrar una explicación a su vida y a sus obras amenazadas de exterminio por el anunciado fin del quinto Sol, que había de poner término a todo lo existente" (*La filosofía…* 59). En consecuencia, sus ideas filosóficas se dirigieron siempre a la

formación de "rostros y corazones": la construcción de una personalidad propia, individual y colectiva, con base en los problemas sobre la existencia y naturaleza de la divinidad y el ser, así como en los cánones éticos de la tradición náhuatl, desprendidos del abordaje filosófico de las cuestiones existenciales, metafísicas, religiosas y sociales. La fugacidad universal de las cosas motivó la experiencia vital de los nahuas y condujo a la búsqueda de una fundamentación, valor, firmeza y evanescencia del mundo y el ser, comprendidos racionalmente como problema; de esta manera, el heteroglósico sujeto náhuatl, con su "Cultura y filosofía de metáforas, no aspiró a develar por completo el misterio, pero hizo sentir al hombre que lo bello es tal vez lo único real" (León Portilla, *La filosofía…* 322).

"El pensamiento maya alcanzó tempranamente las cimas de la abstracción" (Rivera, *La religión*… 216). Por eso, los mayas ostentaron "una filosofía teológica, concebida por el sacerdocio profesional, y elaborada alrededor de la importancia creciente de las observaciones astronómicas y el desarrollo del calendario, cronología y deidades asociadas" (Morley 236). Su pensamiento cultural y filosófico se caracterizó por ser una "búsqueda de la concordancia entre todos los elementos dispares y múltiples de la realidad creada […donde el mito vino…] a ser la inmensa fábula de esta concordancia que la intuición afirma como verdad primera, como el Origen mismo de todo en el Todo y en lo Uno" (Vila 37). De ahí que se pueda entender la cultura maya ―prehispánica y actual― como plena metafísica, en tanto une, unifica y "tiende a salvar la diferencia, y la distancia entre opuestos; entre aquello que sólo es opuesto a la simple visión sensorial, pero que está unificado por la obra del hombre, y de lo Santo" (Vila 37).

Entre los incas, cada ciudadano, más que con su desarrollo personal, se encontraba comprometido con un papel social y obediente al Inca, por lo cual casi no hubo formas de desarrollo personal o vida privada. Esta, según Huber (1961), es en parte la causa de por qué los incas no gestaron ideas filosóficas o espirituales profundas. Al respecto dijo Humboldt: "La institución política más complicada que conoce la historia había apagado la chispa de la libertad individual, y en vez de haber dado la felicidad a su pueblo, de lo cual se enorgullecían los creadores del imperio de Cuzco, habían degradado a sus súbditos a la condición de simples autómatas" (cit. en Huber 78).

Cualquiera que haya sido el desarrollo particular del pensamiento filosófico en las tres altas culturas solares indoamericanas, en *Geografía invisible de América* se ofrece un acervo filosófico, síntesis de fundamentos nahuas, mayas e incas, que permite acercarse y comprender al *homo religiosus* indoamericano, primero, como objeto: una realidad existente con origen, constitución, facultades y problemas filosóficos; segundo, como sujeto: actor e inventor de una forma de vida. Esta es la división que León Portilla (1974) empleó para

estudiar sistemáticamente las especulaciones nahuas acerca del ser humano. Por su idoneidad para organizar el análisis del amplio y complejo pensamiento filosófico poetizado en este segundo libro de *Infinita memoria de América*, se decide seguir dicho esquema.

3.1. EL SER INDOAMERICANO COMO REALIDAD EXISTENTE

3.1.1. LA CONSTITUCIÓN DEL SER

3.1.1.1. EL ORIGEN Y LOS MITOS

Según se observó en el apartado anterior, el indoamericano es un ser que cimienta sus orígenes y los del cosmos en sus discursos míticos. Ha de partirse de esta premisa para comprender el valor otorgado en "La fábula del tiempo", "Los látigos del sueño" y "Todas las oraciones" a la oralidad como medio para conocer colectiva y transmitir generacionalmente estas "leyendas", estas historias sobre las realidades verdaderas y memorables que permiten desvelar la irrupción del ser en el mundo y de este en el principio de los tiempos (Eliade, 1991). Como canta el sujeto lírico, el mito, esta "fábula del tiempo", es capaz de cautivar e impactar a quien lo escucha, atestigua la representación dramática y dinámica de su narración o quien lo lee, porque le ofrece las posibilidades de revivir el tiempo y acontecimientos fundacionales, el orden cósmico y actualizar sus experiencias sagradas en las contingencias cotidianas puesto que cree en estos textos orales: su conocimiento subjetivo, social e histórico, el vínculo del sujeto con su sociedad y el cosmos (Eliade, 1991). El ser místico indoamericano ha de creer en sus mitos, porque cuentan la verdad, o al menos son la única posibilidad de aproximarse al misterio tremendo y fascinante, las vías de contemplación y comunicación entre lo terrestre y lo uránico, el presente, el pasado y el futuro. Los mitos son la prueba más cercana a la verdad sobre lo numinoso, el cosmos, el ser: el Uno. Calzan en su caso las palabras de Jung: "La actitud espiritual primitiva no *inventa* mitos sino que los *vive*" ("Acerca de la psicología…" 142). A la luz de esto, léanse los fragmentos de los poemas antedichos:

> *Sabemos que fue así,*
> porque nos duele
> la soledad de pájaro del pecho
> cuando llega el invierno.
>
> […]
>
> *Sabemos que fue así.*
> Porque debajo de cada lágrima y trasluz,
> donde se junta el ojo a su silencio,

una plata tenaz
se ofrece cada día
para que escriba su invasión el alba.

[…]

No me digáis que miente la leyenda.
¿Acaso la verdad no está hecha
de la misma materia
mortal que su palabra?

¿Qué sabéis de la hora del prodigio
y sus mapas de oro?
¿Del día en que la luz
se puso vanamente
este traje de nieblas?
¿O del pacto secreto y serenísimo
de la tierra y la llama?

[…]

Que las *ventanas* cumplan
sus pactos con el cielo.
Que en el hogar la llama
ilumine leyendas. (261-62, 272 y 286)

Asimismo, se exalta el carácter ejemplar del mito en "La ascensión de la sangre". En este poema, el sujeto lírico alaba las actitudes y acciones del dios-héroe civilizador Quetzalcóatl, de quien expresa: "Después de Ti, el muro/ de la ceniza es puerta,/ ventana que se abre/ al azul, sosteniéndolo". El sujeto lírico manifiesta que relatar y vivir sagrada y ejemplarmente los mitos condicionan, como piensa Eliade (1964, 1974), los modos de actuar y comprender lo real; o, como piensa Durand (1993), se convierten en el módulo de la historia.

En las citas presentadas hasta el momento, así como en la siguiente, tres símbolos se asocian con los mitos: las "ventanas", el "espejo" y los "muros". El mito podría interpretarse como "ventana", pues esta simboliza una entrada, una abertura a la luz, a un saber trascendental (Chevalier y Gheerbrant, 1988); y, por tanto, antes que un discurso racional, es lenguaje simbólico, desborde de sentidos y apertura de los campos de significación. Aplicando las palabras de Campbell, no sería exagerado decir que el mito es una "ventana" porque:

> es la entrada secreta, por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten sobre las manifestaciones culturales humanas. Las religiones, las filosofías, las artes, las formas sociales del hombre primitivo e histórico, los primeros descubrimientos, científicos y tecnológicos, las propias visiones que atormentan el sueño, emanan del fundamental anillo mágico del mito (*El héroe…* 11).

Por otro lado, el mito sería como un "espejo" en tanto instrumento para mirar la tradición, la identidad, el rostro de la voz propia; es medio de autognosis. Como se demostró

en el capítulo anterior, el "espejo" se encuentra también asociado en *El viaje interminable* con la "memoria" ancestral de los indoamericanos.

Además, como "espejo", el mito puede reflejar materialidades; por ejemplo: la piedra base de los "muros", la firme y perdurable verdad de los mitos en el tiempo. Esta metáfora de considerar los mitos como verdad sólida y fundamental de los pueblos ancestrales recuerda la etimología de la voz náhuatl para referirse a "verdad": *neltiliztli,* del cual informa León Portilla: "es término derivado del mismo radical que *tla-nél-huatl*: raíz, del que a su vez directamente se deriva: *nelhuáyotl*: *cimiento, fundamento*. No es por tanto mera hipótesis el afirmar que la sílaba temática NEL- connota originalmente la idea de 'fijación sólida, o enraizamiento profundo'" (*La filosofía…* 61).

Respecto de esta representación de los mitos como "ventanas", "espejo" y "muros", léase: "que el hombre por ser piedra/ ha labrado las rosas más inmunes,/ tiene un *pacto de espejos imposibles*/ *con los muros remotos*/ *e inmóviles del tiempo*".

En conclusión, para el sujeto lírico los mitos, como dijera Jung, "ponen de manifiesto la esencia del alma" ("Sobre los arquetipos…" 6). Por ende, sabe que le permiten al ser indoamericano conocer sus orígenes y los del cosmos, pues este vive el mito como un "algo vivo […] en un mundo 'abierto', aunque 'cifrado' y misterioso" (Eliade, *Mito…* 63). El heteroglósico sujeto indoamericano asume que el mito, "fábula del tiempo", historia de realidades verdaderas, ejemplares y memorables (Eliade, 1991), lenguaje simbólico sobre todo, es "ventana", "espejo" y "muro" de su identidad, comportamientos y actividades profundas, donde se escucha y ve a sí mismo integrado al universo. Por eso, en "Raíces de fundación" se expresa a manera de epifonema:

> Éste ha sido el relato
> de la sed por la ausencia.
> y de la fundación
> de lo esperado y ala,
> de los cetros del día
> donde aún habitamos:
> ya tiempo en lo visible,
> ya canto en lo invisible,
> yendo y viniendo al sueño,
> como todo lo vivo. (188)

El mito le brinda al indoamericano una explicación de su origen en un doble plano: mítico-religioso y filosófico.

3.1.1.2. EL ALMA, EL DESTINO Y EL DETERMINISMO SAGRADO

Según el pensamiento náhuatl, herencia de sus ancestros toltecas, es Ometéotl, el Dador de la vida, el Señor y Señora de la dualidad, quien creó a los seres humanos, los envió a la tierra y le introdujo a cada uno su destino vía el útero materno (Lahourcade, 1970; León Portilla, 1974). Al respecto, léanse los siguientes versos nahuas: "Cual flor/ fuiste creado/ naciste aquí,/ ¡oh príncipe!/ fuiste mandado/ del sitio de la Dualidad" (Garibay, *Poesía*… 27); así como los cantados por los informantes de Sahagún (1524, cit. en León Portilla, *La filosofía*… 175): "Se decía que desde el doceavo cielo/ a nosotros los hombres nos viene el destino./ Cuando se escurre el niñito/ de allá viene su suerte y destino,/ en el vientre se mete,/ lo manda el Señor de la Dualidad". Desde esta perspectiva náhuatl, opina Lahourcade: "El hecho de fijar el momento del nacimiento y, por tanto, el destino de cada ser humano, da a la divinidad suprema el control efectivo de todo acontecer sobre la tierra" (61).

El pensamiento maya sobre el alma y la posesión del cuerpo se desconoce por falta de fuentes al respecto (Lahourcade, 1970).

En el pensamiento inca, se presenta una idea similar a la náhuatl: "El hacedor realizó personalmente la creación del hombre, formándolo de piedra o de barro; luego le infundió alma, o le dio vida por la sola fuerza de su mandato" (Lahourcade 175).

Por su parte, el sujeto lírico de *Geografía invisible de América* deconstruye el mito náhuatl y la perspectiva inca sobre el otorgamiento del alma y el destino, de la siguiente manera en "La exacta transparencia", donde los dioses le exhortan a las "almas":

> Corred, que *hay una piedra*
> *al final de la brisa*
> *que espera interminable*
> *con los brazos abiertos*.
> Que vuestra mano tiene
> que estirarse en su *sueño*.
> Ay, y *vuestra caída*
> *es un pájaro solo*
> *lanzado en toda ala,*
> hacia los infinitos
> nidos de la distancia.
> *Y cuando entráis*
> *a un cuerpo, qué es el cuerpo*
> *sino una estrella hecha*
> *de rojeces llamándonos*. (209)

En esta estrofa, se escuchan asimismo otras voces no indoamericanas, heredadas por el ser hispánico que es el sujeto lírico, en torno a la figura simbólica y mítica del alma.

En las tradiciones judía, romana, cristiana y musulmana, el alma es simbolizada con un ave, puesto que por sus alas y vuelo se interpretan como intermediarios entre lo uránico y lo terrestre (Chevalier y Gheerbrant, 1988). Estas cuatro voces resuenan cuando los dioses indoamericanos a quienes se les cedió la palabra en el poema expresan que cada alma "es un pájaro solo/ lanzado en toda ala", que hará nido en un "cuerpo", "una estrella hecha/ de rojeces llamándonos". Este "pájaro" vendría a ser casi como un huésped del cuerpo humano, de este receptáculo cuya naturaleza profana (las "rojeces" de la sangre) es distinta de la suya que es informe, sagrada.

En la tradición helénica, el alma es llamada *thymós* (aliento sentimental, sueño), *psyké* (aliento vital) o *pneuma* (hálito, espíritu); se la visualiza como un influjo etérico o aéreo, un hálito que la divinidad deposita en el cuerpo humano y el cosmos, subyace en estos y los rige. Así, "pájaro" o hálito, el alma siempre se encuentra en el campo simbólico del aire, del soplo o palabra divina que es el principio de vida y conocimiento (Eliade, 1964; Durand, 1982; Chevalier y Gheerbrant, 1988; Bachelard, 1993).

Para Platón (1992), el alma procede del *topus uranus*, el mundo de las Ideas puras, de donde baja precipitada y se une accidentalmente con la materia profana del cuerpo, una copia afectada por el devenir y que no existe plenamente. El impacto de su caída y entrada en el cuerpo es tal, que el cambio de naturaleza le provoca el olvido de los conocimientos trascendentales. El cuerpo (*sôma*) es comparado, entonces, con una prisión o tumba (*sêma*), que somete al alma a las pasiones, deseos, miedos, fantasmas y trivialidades. Por eso, únicamente la dialéctica es el medio con que el ser puede recobrar parcialmente conocimientos sobre lo trascendente.

Esta "caída" catamorfa de la filosofía platónica representa la experiencia del fracaso, la oscuridad, el tiempo nefasto y mortal a que es subyugada el alma cuando impacta contra la materialidad humana. Sin embargo, los dioses líricos de *Geografía invisible de América* saben que el alma es un "pájaro" cuyo vuelo está destinado a dirigirse "hacia los infinitos/ nidos de la distancia", donde entrará (este verbo eufemiza el anterior símbolo catamorfo) y se hallará dentro de "un cuerpo" que, a pesar de su naturaleza profana, guarda también filiación con lo sagrado, pues la materia con que fue creado es cósmica, es material y espiritualmente parte del Uno: "Lo invisible, del que la carne de mi cuerpo es la noticia inicial y el umbral, ha de ser también lo otro del mundo, del *logos*, del ser: la *alteridad no totalizable*" (García-Baró 307). La idea del alma dentro de un cuerpo perteneciente a la unicidad está contenida en la metáfora de la interrogación: "qué es el cuerpo/ sino una estrella hecha/ de rojeces llamándonos". De ahí que el ente al recibir su alma se totalice como un ser que reconoce su doble naturaleza y vive "llamándo*nos*": intuyendo e invocando a los dioses, lo trascendente.

Ente material y alma unifican, pues, a un ser de doble naturaleza, a quien el sujeto lírico describe como desnudo en "Oficio de nacer":

> *Yo soy una pregunta*.
> Como la nieve que deshace la estrella
> a diminutos golpes
> de cima y soledad.
> *Como la piedra llena*
> *de musgos planetarios*,
> *donde se deposita*
> *la invasión, casi mar, de la distancia*,
> *que no descansará hasta ser un ala*
> *en una tarde llena de transfiguraciones*.
>
> *Yo tengo que ocupar un orden pálido*,
> un diente de encina, el rojo anhelo
> del vendaval detenido y callando
> al borde de la flor.
>
> […]
>
> Toma mi cuerpo, espacio.
> Toma mi sangre, día.
> Toma mi duda, sueño.
> Toma mi sombra, noche.
>
> *Que he venido desnudo*
> *a poseer las flechas*
> *de la sola distancia*,
> a habitar las mansiones
> del desgaste y la ausencia,
> a predecir el ángulo
> sonoro de la lluvia
> en los ojos del tiempo,
> a bautizar el rayo
> con un nombre de pájaro,
> a recoger la siembra
> y el hijo, incorruptibles,
> los espejos constantes
> que sostienen el aire. (197-98)

El ser nace "desnudo" y su vestido, justamente, es su "destino". Cuando viene a este mundo, es tan solo una "pregunta" en "donde se deposita/ la invasión, casi mar, de la distancia". Nótese que la "lejanía", como la "distancia", puede considerarse un símbolo ascensional de lo sublime, lo trascendente, cósmico e infinito, porque ambos sitúan lo numinoso abierto en significados sobre el ser humano, fuera de toda dimensión terrestre, fuera del alcance de las manos, la mirada o la mente; por ende, connotan lo invisible del Uno, imposible de coincidir con la pequeñez humana, así como su verdad trascendente, la cual siempre "habrá de ser tal que no quepa en ella *distancia* entre la verdad y lo verdadero, entre la *revelación* y lo revelado, entre el decir y lo dicho" (García-Baró 307). Estos símbolos son redundantes en *El viaje interminable* y *Geografía invisible de América*.

Volviendo al punto, el ser viene "desnudo" al mundo y constituye una "pregunta" invadida por "la distancia". Por eso, los nahuas tenían, por un lado, el *Tonalpohualli* o 'cuenta de los destinos', un calendario específicamente adivinatorio, "en función del cual se leían, desde el nacimiento hasta la muerte, los sinos que influían en la vida de los hombres y en el acaecer del mundo (León Portilla, *La filosofía…* 78); y, por otro lado, el *Tonalámatl* o libro adivinatorio, en el cual los *tonalpouhque* o sacerdotes adivinos examinaban los caracteres fastos o nefastos según el día de nacimiento de cada persona y daban, finalmente, su diagnóstico calendárico.

El epígrafe de "Oficio de nacer", tomado de la *Relación de las cosas de Yucatán*, remite a un rito maya, según el cual: "Nacidos los niños… iban con ellos al sacerdote para que les viese el hado y dijese el oficio que habían de tener" (Albán, *Infinita…* 197). De manera similar a los nahuas, para los mayas:

> la vida de cada hombre o mujer era determinado previamente de acuerdo con el día del *tzolkín* o año sagrado de doscientos sesenta días, en que había nacido. Entre los cakchiqueles de las tierras altas de Guatemala existía la creencia de que el día del nacimiento de la persona controlaba su temperamento y su destino. Aquel hecho, por sí mismo accidental, decidía por anticipado para el antiguo indio maya qué dioses le eran favorables y cuáles le eran hostiles, en quiénes podía confiar por haber nacido en un día en que ejercían su influencia benéfica y a quiénes tenía que aplacar durante toda su vida por haber nacido en un día dominado por su influencia nefasta (Morley 206).

El epígrafe de "La dibujada luz", fragmento de *Nueva crónica y buen gobierno*, enuncia: "Los filósofos de aquel tiempo, llamados kamasqa jamaut'aruna, entendían por las estrellas y cometas y por el eclipse del sol y de la luna y por las tempestades y los vientos y por los animales y los pájaros. En todo ello leían señales…" (Albán, *Infinita…* 282).

Con estas tres últimas situaciones culturales, se ilustra cómo los *tonalpouhque* nahuas, los *chilam* mayas y los *kamasqa jamaut'aruna* incas respondían a la "pregunta" que es el ser; así le daban un vestido: un "destino", de acuerdo con el cual "Yo tengo que ocupar un orden pálido", un oficio, un rol, individual y colectivo, en el tejido social de su comunidad. Se le confiere, siguiendo la filosofía maya, la "posesión de la Historia del propio destino, según las palabras que decían los *hombres verdaderos*" (Vila 63), pues para este grupo indoamericano particularmente la historia comenzaba gracias a la decisión e intervención de los dioses, le permitía reconocer a cada quien cuál era su realidad y cómo debía conducir y consumar su propio "destino". Por tanto, para los mayas, el "destino" y la plenitud del ser humano estaban determinados por el devenir histórico que es la voluntad divina. Y bien podría comprenderse este como el mismo panorama del pensamiento del sujeto lírico, quien propone que, cualesquiera sean las vestiduras históricas que arropen el físico, la psique y la profundidad (inconsciente, simbólica, intuitiva, mística) del ser indoamericano ("Toma mi cuerpo,

espacio./ Toma mi sangre, día./ Toma mi duda, sueño./ Toma mi sombra, noche"), este siempre se entrega al llamado de su naturaleza espiritual, a las vivencias del misterio tremendo y fascinante de lo sagrado: "a habitar las mansiones/ del desgaste y la ausencia,/ a predecir el ángulo/ sonoro de la lluvia/ en los ojos del tiempo,/ a bautizar el rayo/ con un nombre de pájaro,/ a recoger la siembra/ y el hijo, incorruptibles,/ los espejos constantes/ que sostienen el aire".

Empero, su naturaleza profana o circunstancias meramente humanas pueden influir al ser, hasta hacerlo dudar de su "destino" o pretender cambiarlo. En "La pregunta del cielo", se expresa el cuestionamiento sobre el "destino" y su otorgador, ese "número", esas leyes y orden del Uno: "¿Quién enumerará/ las cosas sometidas a la noche,/ dándole certidumbre al infortunio/ y exactitud de número a la muerte?"

En estos versos se puede observar que, en primer lugar, el "destino" se encuentra simbolizado por el "número" como en *El viaje interminable*. En segundo lugar, el tema de la "muerte" problematiza, justamente, la idea de aceptar la historia personal predeterminada, una existencia amenazada por el detrimento, la fugacidad y el exterminio de todo. Filosofar en torno a la "muerte" permite dudar del más allá, la voluntad divina y, en consecuencia, conducir a aferrarse inútilmente a lo profano y terrestre. Este reclamo se puede encontrar en las siguientes estrofas de "La exacta transparencia", donde se manifiesta irónicamente que el "destino" es un "presagio", una "brasa" que "voraz en su memoria" ha de llevar al ser a la desaparición de su existencia y su aniquilación ("los ceros de la niebla"):

> Que hay una muerte toda
> de ángulos y de espigas,
> una para cada hombre,
> como la puerta única
> que le cede la noche.
> *Cada uno la lleva*
> *voraz en su memoria,*
> *exacta como un río*
> *a la hora del alba*.
>
> […]
>
> *No es el destino, no.*
> *Es un ágil presagio*
> *de mariposas yéndose,*
> *una brasa que encierra*
> *los ceros de la niebla*. (210)

Hasta aquí cuanto se pueda decir sobre la muerte a la luz de estos versos pues, debido a la doble perspectiva que esta tiene en este poemario, dicha temática se analiza más adelante.

En "El poder de la sed", el sujeto lírico se refiere a la dialéctica religiosa de los *tonalpouhque* nahuas, los "los hombre verdaderos" mayas y los *kamasqa jamaut'aruna* incas con los dioses, en medio de sus tareas de entender y diagnosticar el "destino" de alguien: "Venid pronto, que el hombre/ está hablando cenizas,/ *pronunciando destinos*/ *del color de su ansia*,/ *intercambiando el vaso de la sed*/ *—colmado por espinas*/ *luminosas de sombra—*/ *con los dioses, que callan*". Estos versos parecen evocar, concretamente, no solo la lectura, interpretación y diagnóstico del "destino" otorgado por el numen a una persona[179], sino también aquellas ceremonias mágico-religiosas que, por ejemplo, los *tonalpouhque* realizaban para modificar el sino nefasto de un niño, "atenuándolo o neutralizándolo con la elección de una fecha favorable para el *bautismo*" (León Portilla, *La filosofía…* 198). Los nahuas creían que un sujeto, además de esta ceremonia, podía cambiar lo fatal de su *tonalli* o hado, amonestándose a sí mismo (*mo-notza*) y educándose a fin de que le fuera mejor en la vida. Sin embargo, siempre hubo quienes desaprovecharon un "destino" propicio y quienes, por negligencia, desobedecieron su educación y se arruinaron. Así, con esta manifestación cultural náhuatl evocada en los versos, se está proponiendo que el "destino" no se encuentra determinado absolutamente, ya que el ser humano puede modificarlo según su libre albedrío. Esta posibilidad podría interpretarse en los siguientes versos de "La dibujada luz": "Escribe, mano, escribe/ *ese libro de platas imborrables/ que es el azar, cruzando/ laberintos del aire*".

En estos últimos versos, se sugiere, en un momento inicial, la presencia de esos *Tonalámatl*, libros adivinatorios nahuas, o fuentes en general, que servían a los sacerdotes para leer y fijar ("escribir") el "destino" de las personas. Inmediatamente, no obstante, se dice que lo escrito es mero "azar" movilizado entre las intrincadas e incomprensibles circunstancias de la vida ("cruzando/ laberintos del aire"). El "azar", pues, puede interpretarse de dos maneras.

Primero, en cuanto hecho fortuito, permitiría experimentar la vida como un viaje cuyo rumbo es desconocido, salvo por la aparente elección del ser quien se sabría agente volitivo sobre sus propias acciones y circunstancias. Sin embargo, el ser indoamericano es consciente de sus orígenes míticos y le resultaría paradójico reconocer dicho origen y entregarse a realizar su vida según sus decisiones de manera desintegrada del cosmos y su sociedad. Ilústrese con un caso. En el *Códice florentino* escribieron los nahuas: "Nuestro señor, el dueño del cerca y del junto,/ piensa lo que quiere, determina, se divierte" (cit. en León Portilla, *La filosofía…* 199). Según este pensamiento, Ometéotl es el inventor de todo cuanto

[179] Muestra de estas prácticas de lectura y conferencia del sino se ilustra con el epígrafe de "Destinos de la sed": "Bueno es el signo del día en que nació. Él gobernará. Será un señor, un gobernante… Él será valiente, un guerrero águila, un guerrero jaguar, un guerrero valiente… Él proporcionará ofrendas al Sol" (*Códice florentino*, cit. en Albán, *Infinita…* 200).

existe (*moyocoia*), "hace por sí o para sí lo que se le antoja" (*mo-nenequi*) y parece que, más allá de permitir y *ser* la generación-concepción del mundo, desea "hacer diversión para sí" (*mo-quequeloa*) o "complacerse con el espectáculo de los seres transitorios pobladores de *tlaltícpac* (la superficie de la tierra)" (León Portilla, *La filosofía…* 200). Dice uno de los versos del poema náhuatl "Divina grandeza y humana miseria": "¡Ah, el dador de la vida de nosotros se mofa[…]!" (Garibay, *Poesía*… II… 125). Estos tres atributos, pues, dados a Ometéotl como dios supremo van a resonar, por ejemplo, en seis textos hispánicos:

1) "Los dados eternos"[180], de César Vallejo (1988), en el cual se ofrece una idea de un Dios alejado de los preceptos cristianos de amor, insensible e indiferente a la existencia trágica del ser humano, pues Él es el gran jugador que va repartiendo, ganando y llevando todo a la muerte.
2) El poema "Ajedrez"[181], de Borges (1997), donde el mundo y el universo se presentan como un tablero en que se desarrolla una partida infinita y el ser humano es visto como un jugador, cuyos movimientos (vivencias, decisiones o aparentes actos volitivos) están regido desde antes por la divinidad.
3) Otro poema albaniano, en este caso de la *Enciclopedia de maravillas*, "El anima mundi", en el cual se plantea que "la vida como una partida de ajedrez sugeriría que el ser humano combate contra 'Dios'. Pero no es así, porque ya "ganó Dios" previamente y las reglas Él las ha dictado, ¿y para qué? El ser humano, según el sujeto lírico, no juega; la suya es una participación aparente; el ser humano será vencido por "el «jaque mate» de la luz", lo quiera o no, aunque se rebele o se muestre sumiso. Entonces, en la vida, en "esta partida" de ajedrez, al ser humano solo le queda mover cada 'ficha' suya ―aparentemente suya en la ilusión del libre albedrío―, únicamente le queda por elección "propia" ―cada decisión ('ficha') suya se encuentra predeterminada por la divinidad― develar un conocimiento

[180] Dicen la tercera y cuarta estrofas: "Hoy que en mis ojos brujos hay candelas,/ como en un condenado,/ Dios mío, prenderás todas tus velas,/ y jugaremos con el viejo dado…/ Talvez ¡oh jugador! al dar la suerte/ del universo todo,/ surgirán las ojeras de la Muerte,/ como dos ases fúnebres de lodo.// Dios mío, y esta noche sorda, oscura,/ ya no podrás jugar, porque la Tierra/ es un dado roído y ya redondo/ a fuerza de rodar a la aventura,/ que no puede parar sino en un hueco,/ en el hueco de inmensa sepultura" (96).

[181] Dicen la primera y cuarta estrofas de la I parte del poema: "En su grave rincón, los jugadores/ rigen las lentas piezas. El tablero/ los demora hasta el alba en su severo/ ámbito en que se odian dos colores. […] En el Oriente se encendió esta guerra/ cuyo anfiteatro es hoy toda la tierra./ Como el otro, este juego es infinito" (191) . Asimismo, la segunda parte: "Tenue rey, sesgo alfil, encarnizada/ reina, torre directa y peón ladino/ sobre lo negro y blanco del camino/ buscan y libran su batalla armada.// No saben que la mano señalada/ del jugador gobierna su destino,/ no saben que un rigor adamantino/ sujeta su albedrío y su jornada.// También el jugador es prisionero/ (la sentencia es de Omar) de otro tablero/ de negras noches y de blancos días.// Dios mueve al jugador, y éste, la pieza./ ¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza/ de polvo y tiempo y sueño y agonías?" (191).

intuitivo, religioso, metafísico o poético sobre el universo (Campos, *De la permanencia…* 335).

4) Los siguientes versos de "Identidad de la sed": "Como *el azar que otorga*/ *propósito al silencio*,/ *y que sabe de números*/ *desmedidos que imperan*./ Como *la mano última*/ *que sobre los guijarros*/ *se cierra, creando un nuevo*/ *calor sobre la muerte*". En ellos se enuncia que el "destino" de los seres humanos, a pesar del posible libre albedrío, se encuentra fijado por la divinidad, quien lo mueve a su antojo bajo sus manos, de modo que la existencia es entendida más como un juego determinista, trágico, tormentoso e incierto, que únicamente puede conducir a la muerte.
5) El epíteto-frase de Viracocha en "La fundación del ayer": "poderoso hacedor/ de los dados terrestres"; epíteto-frase que establece relación directa con el pensamiento filosófico y simbolismo vallejianos.
6) Asimismo, respecto de esta intertextualidad con el texto vallejiano, se tienen los versos de "Los mares compartidos", en los cuales, a pesar de esos juegos de la divinidad contra los humanos, estos alegres la convidan a participar de su existencia desde el principio hasta el final: "Tú, que pones tu sello/ plural sobre la tierra/ y te juegas los dados/ de dolor del hombre,/ comparte nuestro vaso,/ su líquida alegría/ entre muros finales e iniciales".

Así pues, los poemas de Vallejo, Borges y Albán ―herederos hispánicos de lo indoamericano― deconstruyen el pensamiento filosófico náhuatl de que:

> *Ometéotl* tiene a los hombres en el centro mismo de su mano (*imácpal iyoloco*) y allí, sosteniendo y dominando a los pobres *macehuales* (los hombres), introduce la acción en el mundo: "nos está moviendo a su antojo". Y nosotros, sin reposo posible, hemos nacido, vivimos, sufrimos, buscamos un *rostro* y con un corazón inquieto anhelamos poseer lo *verdadero* en la tierra, lo que acabaría con la inquietud y nos daría cimiento perfecto en nosotros mismos […El ser humano, pues…] sintiéndose libre y tal vez siéndolo hasta cierto grado, existiendo en la mano de *Ometéotl*, se mueve sin cesar como una canica que va sin rumbo de aquí para allá (León Portilla, *La filosofía…* 201-02).

Esta parece ser la tesis del sujeto lírico de *Geografía invisible de América* respecto del libre albedrío, pues sabe que detrás de esa fingida "libre elección", en realidad, el ser humano es, como canta en "Destinos de la sed"[182]: "un agua/ que correrá debajo/ de tu piel, extendiéndose/ hacia los vaticinios"; un ser que se dirige indefectiblemente al encuentro con su historia, puesto que es creación divina y ha recibido del numen un alma y un "destino". Al

[182] Existen dos poemas con este título en *Geografía invisible de América*: uno compuesto por cuatro partes en la página 200; otro en la página 259.

final, el "azar" no denotaría literalmente hechos fortuitos, sino que connotaría antitética y paradójicamente el "destino", lo mismo que en *El viaje interminable*.

En resolución, los temas de la naturaleza, el otorgamiento del alma y el "destino" configuran en este segundo libro de *Infinita memoria de América* la idea de un determinismo sagrado del ser en función de su origen divino, pertenencia y obediencia al *anima mundi*, a la unicidad trascendente. No resulta atrevido generalizar la redundancia de esta idea en la obra de corte metafísico y místico de Albán.

Los dioses cuando sueñan crean el mundo y el "destino"; los seres humanos cuando sueñan asumen su "destino". Se escucha a los dioses mayas-quichés Tepeu y Gucumatz, quienes desde antes de formar al ser ya lo están determinando espiritualmente a que contemple, intuya y busque en el mundo profano lo sagrado: "¿Quién nos escuchará,/ si no ha nacido *el hombre*/ *que escuche los sonidos*/ *de lo siempre invisible*?"

En "Los dones de la sangre", se corrobora la idea de cómo el ser indoamericano, así como el *homo religiosus* hispánico en general, habrá de llegar hasta lo sagrado a través de lo profano de su naturaleza, las circunstancialidades y fenomenología del mundo: "Así *el cielo fue doble en el azul del hombre*,/ y la tierra una mano de cristal habitado,/ y los dioses callaron, *porque el dolor tenía*/ *el gozo y la agonía de ser sangre*".

Con todo, el sujeto lírico sintetiza su tratamiento poético-filosófico del alma, el "destino" y el determinismo sagrado en las dos preguntas retóricas siguientes, la una de "Agonías del tiempo", la otra de "Como todo en sus ojos", a las cuales pareciera responder inmediatamente la epifonema de "Los poderes del tiempo":

> ¿no sentimos acaso
> *que bajo el cuerpo solo*
> *donde el sueño termina*,
> *ya está cumplido el cielo*?
>
> […]
>
> ¿Es que acaso no veis
> *que en su centro ya todo*
> *se ha cumplido y nos mira*?
>
> […]
>
> ¡*Qué lentamente crecen*
> *los cuerpos del destino*
> *más soñado del hombre*! (275, 289 y 311)

3.1.1.3. LA DOBLE NATURALEZA DEL SER HUMANO

Por estar formado de una sustancia primordial mítica (agua, tierra, piedra, madera, maíz, entre otros), el ser indoamericano es, por un lado, mera materia profana sometida al devenir temporal y tendiente al pensamiento racional y la percepción fenomenológica del mundo; mientras, por otra, al ser justamente cósmica su materia, conserva y lleva dentro de sí el hálito divino que lo dirige inconsciente e irracionalmente a intuir lo trascendente, contemplar el mundo, materializar los arquetipos en su cotidianidad, imaginar simbólicamente el cosmos, ensoñar el misterio tremendo y fascinante en la materia y buscar los rastros de lo sagrado por doquier, respondiendo a su determinismo trascendental y sus deseos de reincorporarse al Uno. Por su doble naturaleza, el *homo religiosus* es un ser paradójico.

El ser humano, "un fino polvo, un limo/ fosforescente, la inquietud/ del azar y la gracia reunidos", es retratado en "Destinos de la sed" a partir de los cuatro elementos de la materia cósmica. En el apartado de la "tierra" se canta:

Y tú serás de tierra.
Bajo tu piel habrá
siempre minas de sombra,
ambarinas cavernas
donde nacen las noches;
y un cuchicheo de lenguas
enterradas hablando
de gérmenes y rosas
taladas e invisibles.

Subirán los *maíces* de tus manos
buscándonos entre las *lejanías*.

Ser tierra es continuar
la raíz y sus ámbitos,
permanecer desnudo
ante el ojo del alba. (202)

Asimismo, en "La oración de la piedra" se lo describe de la siguiente manera:

¿Es cierto acaso, es cierto
que una *brisa de piedra*
va dormida en tus ojos?

Pero *la piedra es sólo*
cáscara, como el hombre:
Su cerrada textura
es espejismo, mapa
de la quietud, *de donde*
surgen flechas y pájaros.

[…]

Que el hombre es piedra
—Viracocha lo sabe—
para besar la piedra, y besándola
hacerla tibia urgencia
necesaria de pájaros;
para hablarle de frente
a la quietud por siglos,
siglos de roja escarcha,
hasta que le nacieran
a la quietud sin límites
alas, raíces, músicas,
y las lenguas doradas
que se queman cantando. (257-58)

En ambos retratos, lo exterior e interior de la naturaleza física y profana del ser ("tierra", "piel", "sombra", "ambarinas cavernas", "maíces", "raíz", "piedra", "cáscara") corresponden a un "espejismo", una ilusión, una máscara, "cerrada textura" que, en cuanto símbolo nictomorfo, ata a una realidad engañosa y angustiosa. Este símbolo deja escuchar ecos del mito hindú de Mahā-mâyâ, igual que en *El viaje interminable*. De todas maneras, lo corporal y profano se complementan con lo psíquico y espiritual de donde surgen las fuerzas inconscientes que se materializan en el lenguaje simbólico ("músicas", "las lenguas doradas/ que se queman cantando") y se manifiestan en la intuición, imaginación simbólica y ensoñación poética del indoamericano ("de donde/ surgen flechas y pájaros", "hacerla tibia urgencia/ necesaria de pájaros", "alas"), a medida que el ser busca lo trascendental ("lejanías"), contempla y experimenta la exaltación del misterio fascinante ("permanecer desnudo/ ante el ojo del alba"). La metáfora "brisa de piedra" es *coincidentia oppositorum* en sí misma, pues paradójicamente expresa cómo en la capacidad perceptiva y espiritual del ser ("en tus ojos") yace el germen intuitivo con que enfrentar el "mapa/ de la quietud", "hablarle de frente/ a la quietud por siglos"; con que permitir el nacimiento de la imaginación y la ensoñación poéticas y su expresión para resistir el devenir temporal ("siglos de roja escarcha") del mundo profano.

Solamente el ser que reconoce, acepta y se acoge a ambas naturalezas, se entrega por igual a ellas y vive "comprobando que cada/ cosa, hombre o silencio/ tenga un doble perfecto/ de blancura al costado,/ un espejo de vértigo/ ya siempre transparente,/ para que nunca falte/ lo invisible en la tierra". Solamente ese ser místico es capaz de descubrir su doble naturaleza, escucharse a sí mismo y encontrar la forma de alcanzar la henosis, participar de la unicidad, el *anima mundi*: ese "país, un ancho/ territorio que linda/ con los ríos visibles/ e invisibles del aire"; esa "multitud/ de oro y rostros, amándolo". Esto manifiesta el sujeto lírico en los siguientes versos de "Como todo en sus ojos":

Así el hombre que se oye

a sí mismo comprende
que es un lado del mar
su cuerpo entre la noche.

[…]

Que él no es sólo una sombra
remontada hasta el sueño,
sino un país, un ancho
territorio que linda
con los ríos visibles
e invisibles del aire.
Que en el centro de toda
su soledad, hay *una multitud*
de oro y rostros, amándolo. (290)

En el poema "De arcilla estoy hablando…", se ofrezca un tercer retrato. Esta vez del *homo religiosus* indoamericano que se reconoce a sí mismo como ser cósmico, suma de "humus" y "pájaros", cuando "Por un instante es siempre", o sea, en el instante epifánico de la poesía (Bachelard, 2002b); instante cuando también se puede interrogar a "Dios" sobre la limitación y grandeza de la propia doble naturaleza del ser; sobre el hecho, igualmente, de que siendo todos creación suya, muchos "hombres/ con un amor de tierra/ tan húmedo, tan lluvia" permanezcan distantes o ajenos de su naturaleza sagrada y vivan manchando "sus sueños/ con arcillas…" En relación con la pregunta al final de los siguientes versos, podría afirmarse que tal cuestionamiento es pronunciado por un sujeto: 1) hispano-cristiano, debido al nombre con que apostrofa al numen; 2) indoamericano, por el epígrafe, pensamiento del cacique inca Choque Wanca ("*Runa alpa kamaska:* El hombre es tierra que anda", cit. en Albán, *Infinita*… 300), que encamina hacia cierta lectura del poema; 3) hispánico, como lo es el sujeto lírico, quien reúne estas dos últimas voces y otras más al retratarse como un ser religioso en busca y aceptación de sus orígenes ("infancia", "raíces"), "sombra", "destello", "bosque", "sol", "azules", "transparencias", "lejanías". Los cinco últimos símbolos de esta matización —ascensionales el último; espectaculares los otros cuatro— connotan, precisamente, la actitud religiosa del ser místico al vivir el encuentro entre lo profano y lo sagrado, lo terrestre y lo uránico:

Quién *soy*, sino el *destello*
de esa espada en mis manos,
un profuso *deseo*
de cárceles azules,
una prolongación
de volcanes y ríos
y trinos obligados
a cristal en la *sombra*.
Uno que huye y sabe
que aún son *bosque* sus ojos,
un prófugo del *sol*

total de los duraznos.

Por un instante es siempre.
Yo sé que en cada paso
el humus de mi infancia
abre un árbol de pájaros:
alto el día que pende
de la luz de sus ramas,
mientras abajo mana
la lengua de la niebla,
lebrel de *lejanías*,
y lame *raíces*,
mansamente infinita,
hasta hallar *transparencias*.
Yo he conocido hombres
con un amor de tierra
tan húmedo, tan lluvia,
que manchaban sus sueños
con arcillas… ¿qué tengo
en las manos, Dios mío,
sino sueños manchados
por la tierra que soy? (302)

En resumen, el ser humano es una criatura terrestre, se lo recuerda su materia prima ("maíz", "piedra", "tierra", "agua", "lodo", "limo"); pero también cuenta con la esencia divina: dentro lleva ese "pájaro" o hálito enviado numinoso. Lleva la sangre de Quetzalcóatl y otros dioses que se sacrificaron para crearlo; dentro de su finitud fluye la sangre divina que lo mueve a palpitar física y espiritualmente, pues: "Cuando los dioses decidieron traer al mundo al hombre, lo pensaron como la 'maravilla' de su creación: un ser enraizado profundamente en la tierra, que respiraba aires divinos" (García Recio 64). Así, en el soporte vegetal, pétreo, arcilloso, acuático o lodoso se encuentran (con)fundidos lo humano y lo divino (Zambrano, 1992; García Recio, 2004), la doble naturaleza y pertenencia del ser humano.

No obstante, las experiencias vitales, simbólicas y filosóficas son distintas según se reconozca, acepte y acoja ya la doble naturaleza, ya únicamente la profana. Por eso, pretendiendo un análisis más puntual, se procede a estudiar independientemente la naturaleza profana y la sagrada, a pesar de que ambas ―se sabe― son complementarias e inseparables en la vivencia contingente del misterio tremendo y fascinante.

3.1.1.3.1. LA NATURALEZA PROFANA

En la tercera parte del poema "Destinos de la sed", dedicada al elemento terrestre, se describe la naturaleza material, fenomenológica y profana del ser humano: "Eres tierra y lo sabes/ por el anclado aroma/ de humus de tus manos". En estos versos, se exalta una de las sustancias primordiales según las tradiciones indoamericanas y universales; pero, más que

esto, su simbolismo de la vida consciente, la materia densa, fija y decadente, los deseos terrenales, los conflictos y la oscuridad. Tales connotaciones se pueden interpretar en las siguientes estrofas de "Oración de la ceniza":

Devuélvenos ahora lo corrupto y lo rojo
de la sangre que lanza
su estrella hacia la muerte,
y los templos de piedra
mortales como alas,
y aquellos estandartes
que flamearon quemándose
al convertirse en aire.

Te pedimos la espina
en el pie o en los ojos,
según sea la puerta
donde pase la muerte.
Y de nuevo muchachas y muchachos
que traigan la tormenta
de delicia y de espiga
de sus cuerpos secretos,
y caracoles hondos
de jaspes tan azules,
que junto al mar inciten
a las olas al beso.

Devuélvenos, oh cielo,
la memoria mortal y su palabra
de aventada ceniza,
alta, porque fue pájaro,
lenta, porque fue abismo,
redonda, porque tuvo
refugio entre las frutas,
oscura, porque mana
desde la piedra última,
tan fugaz que en el polvo
faltan sus mariposas. (158)

En este poema, se presenta una situación particular: se trata de una ceremonia onírica, mágica o maravillosa, en donde el sujeto lírico aparece junto a otros ―un grupo que por el epígrafe de *El libro de los libros del Chilam Balam* se pensaría es maya― en forma de almas, "ceñidas transparencias/ [que] desean enlazarse en un cuerpo de sombra". Estos espíritus ruegan a la divinidad ("oh cielo") que los envíe de nuevo al mundo fenomenológico, les devuelva un cuerpo material ("lo corrupto y lo rojo/ de la sangre que lanza/ su estrella hacia la muerte") y con este la consciencia racional ("la memoria mortal y su palabra/ de aventada ceniza"), la cual aunque perceptiva también les habría de permitir ―debido a su naturaleza sagrada― simultáneamente intuir lo trascendente ("alta, porque fue pájaro"), dudar y tener una visión engañosa de la realidad ("lenta, porque fue abismo", "oscura, porque mana/ desde la piedra última"); una realidad pasajera y vacía, porque en ella faltaría el conocimiento

espiritual vital ("tan fugaz que en el polvo/ faltan sus mariposas[183]"), o bien integrada al cosmos ("redonda, porque tuvo/ refugio entre las frutas"). Piden enfáticamente su cuerpo —así permite interpretar la triple anáfora del verbo "Devuélvenos"—, a sabiendas de que este las condenaría de nuevo a una existencia engañosa, fugaz y decadente que habría de terminar con la "muerte" ("la espina/ en el pie o en los ojos,/ según sea la puerta/ donde pase la muerte"). Este sería un indicio sobre la idea de metempsicosis en el pensamiento indoamericano según el sujeto lírico, a pesar de que tal idea no figuró en las religiones nahuas (León Portilla, 1974), ni maya, aunque pareciera que sí en la inca. Luego se volverá sobre esta idea.

Así pues, al tratarse de almas, se supone que estas conocerían las realidades inmanentes y trascendentales; sin embargo, el sujeto lírico y los otros espíritus imploran volver a la "tierra", entendiendo que quizás la única solución para contrarrestar la existencia terrestre es vivirla con placer y gozo, ya que conocen un lugar en el más allá donde se existe espiritualmente. De ahí que canten: "Y de nuevo muchachas y muchachos/ que traigan la tormenta/ de delicia y de espiga/ de sus cuerpos secretos,/ y caracoles hondos/ de jaspes tan azules,/ que junto al mar inciten/ a las olas al beso". Este planteamiento deja entrever, primero, una relación intertextual con el pensamiento náhuatl, según el cual los *tlamatinime*, con la certeza de un más allá, afirmaban que "lo único valioso es gozar y alegrarse un poco en la tierra" (León Portilla, *La filosofía…* 319); así lo manifiestan, entre otros, dos poemas nahuas: "Por tanto, sólo acá en la tierra/ es donde perduran las fragantes flores/ y los cantos que son nuestra felicidad, ¡gozad, pues, de ellos!" y "Así en paz y en placer pasemos la vida,/ ¡venid y gocemos!" (*La filosofía…* 214). En segundo lugar, los susodichos versos albanianos advierten la idea de que el ser existe más allá de un cuerpo material en un mundo trascendente. Lo mismo creían los nahuas: según ellos quienes morían de forma natural se dirigían al Mictlan después de que se descompusiera su cuerpo durante cuatro años; así, habitarían en *Ximoayan* o 'lugar donde están los descarnados' (León Portilla, 1974).

En sintonía con la petición de las almas del sujeto lírico y los otros, en "La oración de la sombra" parece que al fin reciben su cuerpo físico y con él —se enuncia con cierto pesimismo— el tiempo histórico ("el río del jaguar que pasa y pasa") y la existencia trágica ("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".

Por lo anterior, en "Vasija del asombro" se describe con ocho epítetos metafóricos o perifrásticos al ser humano en medio de una realidad profana, en donde ha olvidado su

[183] "Entre los aztecas, la mariposa es un símbolo del alma, o del aliento vital, que escapa de la boca del agonizante" (Chevalier y Gheerbrant 692).

naturaleza espiritual y por lo cual dicha realidad ya no es una inmensidad cósmica y plena; vive en soledad ahora y tiene tan solo conocimientos fugaces y relativos sobre la vida y el mundo inmediatos, perceptibles mediante los sentidos:

> *Prisión* del ansia eres.
> *Deuda* contra el olvido.
> *Espejo* de perfil
> que se hunde en la herida.
> *Fracaso* de lo azul.
> *Príncipe* de la ausencia.
> *Árbol* donde los nidos
> de la mañana cesan.
> *Pregunta* respondida
> por palabras de nieve.
> *Altura* que se cae
> desde todos los ojos. (240)

Significativamente, se le cede la palabra a una partera náhuatl, quien le describe a una niña recién nacida las condiciones vitales, adversas, decadentes y meteorológicas (símbolos teriomorfos) del mundo profano, de este ―como se indica desde el título mismo― "Lugar de sed" adonde ha llegado: "Aquí te espera el *frío*/ y su navaja de ángel./ Y el *viento* que deshace/ corolas y ciudades./ Y el *calor* y su roja/ estatua demolida". En este lugar, 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".

La partera debió decirle que "aquí" también se va ciego. Míticamente, los dioses mayas-quichés Tepeu, Gucumatz y Huracán advirtieron que los hombres de maíz: "Fueron dotados de inteligencia; vieron y al punto se extendió su vista, alcanzaron a ver, alcanzaron a conocer todo lo que hay en el mundo. Cuando miraban, al instante veían a su alrededor y contemplaban en torno a ellos la bóveda del cielo y la faz redonda de la tierra" (*Popol vuh* 105). Tal llegó a ser su sabiduría, que los dioses se preguntaron:

> ¿Qué haremos ahora con ellos? ¡Que su vista sólo alcance lo que está cerca, que sólo vean un poco la faz de la tierra! No está bien lo que dicen. ¿Acaso no son por su naturaleza simples criaturas y hechuras (nuestras)?… Entonces el Corazón del Cielo les echó un vaho sobre los ojos, los cuales se empañaron como cuando se sopla sobre la luna de un espejo. Sus ojos se velaron y sólo pudieron ver lo que estaba cerca… Así fue destruida su sabiduría (*Popol vuh*, cit. en Albán, *Infinita…* 181).

Esta cita es el epígrafe de "Memorial de la sombra", poema paradigmático de *Geografía invisible de América*, porque en él se deconstruye precisamente el tema del cegamiento o censura del conocimiento divino en el ser humano. El vaho mítico de los dioses mayas-quichés es representado en el poema en forma de "lluvia" oscura y aturdidora que, sin ningún valor de fertilidad uránica, los humanos beben y les nubla la mirada ("ojo"), hasta el punto de

que pierden el saber divino-trascendental-cósmico y los deja viviendo en soledad y olvidados por los dioses, en una "noche" no mística sino nictomorfa e inclusive teriomorfa ("Con qué preciso diente de silencio/ muerde la noche el fruto y lo deshace"), donde el devenir temporal todo lo deteriora:

> *Esta es la oscuridad. Bebed,*
> *la sombra es siempre*
> *un sometido trago solitario,*
> *negado por la luz.*
>
> […]
>
> *Ha nacido la lluvia.*
> *Pero no* la que entrega
> con su cristal llamado
> lejanías a la flor.
> *Sino la que se hunde*
> *como aguja vacía*
> *en el ojo y sus cúpulas*
> *inermes, destronándolo.*
>
> *Ha nacido la noche,*
> *pero no* la que era
> habitación de dioses,
> *sino la que en la frente*
> *dibuja una sentencia*
> *de incansable ceniza.*
>
> […]
>
> *Ha nacido el olvido*
> y sus inagotables cuchillos que dividen
> el tiempo en diminutos
> corazones fugados. (181-83)

La naturaleza profana, pues, se caracteriza por que el ser viva en una ceguera espiritual, arreligiosidad o actitud desacralizada (Eliade, 1981, 2001), puesto que así lo dispusieron los dioses mayas-quichés. En consecuencia, expresa el sujeto lírico en "El dolor de la sed", segundo poema paradigmático sobre la vida profana:

> Qué vana la *ceniza*, si está *ciega*.
> *Aunque finja diamante en la llama*
> *o el festín de la rosa, sigue ciega.*
> *Aunque* se vuelva nieve
> su corazón de plata.
> Y sus dedos tan rápidos
> que el aire no gobiernan.
> Y su frente de lunas enlazándose,
> y su torso de arcilla acongojada
> *dancen, rían, imperen,*
> *sigue ciega de azul,*
> *medida sola y yerta,*
> *tropezando en su propia*

sangre de sólo fugas,
levantando los cetros
que también son puñales
disfrazados de luz. (297)

La vida profana es sinónimo de ceguera, símbolo nictomorfo, ya que mutila la otra naturaleza del ser, lo conduce a hundirse y confiar tan solo en su consciencia racional, conceptual y percepción fenomenológica, pues el pensamiento racionalista, así como llevar una vida de placer y gozo ―no como lo dijeron anteriormente el sujeto lírico o los nahuas, sino allende de toda *vita religiosa* verdadera―, enceguecen toda intuición y vivencia simbólica y mítica del misterio tremendo y fascinante de lo sagrado. El ser no ha de encontrar satisfacción "en las cosas que están sobre la tierra" (León Portilla, *La filosofía*… 57). Aquí no hay algo que satisfaga las inquietudes profundas del ser. Mientras "dancen, rían, imperen" las actitudes y modalidades de la vida profana, seguirá siendo "ciega de azul,/ medida sola y yerta,/ tropezando en su propia/ sangre de sólo fugas" la parte sagrada del humano.

Con lo expuesto, se perfila la naturaleza profana del ser y el mundo como accidentes o acontecimientos de un caos existencial, donde dominan el devenir temporal trágico, el "olvido", un sentimiento de "ausencia", "desolación", "soledad" y vacío.

En el mundo profano, la experiencia del tiempo se traduce en el apego a los ciclos cósmicos del día-noche que marcan, indefectiblemente, el devenir en medio de un espacio igualmente trágico ("¿Será que entre la sombra,/ la tierra y el deseo y el olvido/ son una patria única?"), donde parece que el ser ha olvidado su mirada sagrada, su memoria ancestral, los conocimientos trascendentales y "deseos" de ese *algo* misterioso y fascinante ("¿Será que entre lo oscuro/ la ceniza devuelve/ sus heridos diamantes?"); un mundo donde repentina e inevitablemente todo es caos ("¿Será que toda la muerte/ sólo es reino en su sombra,/ donde golpea, minándola,/ extraña luz, la lágrima?"). Un "reino en su sombra", donde el paso del tiempo se observa claramente sobre el "polvo", símbolo catamorfo: "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*". En estos versos, el tiempo histórico es representado por un isomorfismo de símbolos nictomorfos ("indefensa/ sustancia de las horas", "oscuridad") y teriomorfos (roer, lo ácido), y sugerido como el antagonista del ser y el mundo, ya que todo lo rige, ata, oscurece y devora. De ahí que en tales versos también se escuche la evocación, allende la indoamericana, de otras dos herencias del sujeto lírico. Por un lado, el verso latino de Publio Ovidio Nasón: "Tempus edax rerum" (256), "el tiempo es el devorador de todas las cosas". Por otro, el mito helénico de Cronos, cuya figura personifica la lucha contra el tiempo:

> El dios Cronos permanecerá sumido en una forma singular de misterio; sin revelarse apenas, inasible. El tiempo que envuelve la vida humana no es apto para dejarse apresar en una figura divina; apenas puede dibujar el horizonte de un mito. Será la forma del tiempo sin más cualidad que la genérica de ser devorador; inexplicablemente destructor que suscita una respuesta creadora, provocador de la lucha por la existencia de todas las criaturas que han de alzarse en rebeldía frente a él para vencerle de algún modo. La forma primera en que se plantea la lucha por la vida en los dioses y en los seres todos, según la teología de Hesíodo, es la lucha frente al Tiempo (Zambrano 48).

Esta lucha simbólica y mítica contra el tiempo histórico genera en el ser un sentimiento de vacío, angustia, "soledad" y de que ha sido banalmente olvidado. Todo este sentir puede traducirse al final en un desconcertante "pavor" o "pánico":

> *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.*
>
> *Entre el hoy y el mañana*
> *ha brotado un abismo,*
> *en donde el hombre solo*
> *se deshace y no pasa*. (183)

Por sentirse olvidado, alejado de lo divino y de pronto invadido por el "pavor" y el "pánico" existencial, el ser profano se cuestiona: "¿Quién se ha llevado,/ hacia lo incierto, el alba?/ ¿*Quién pobló de gusanos estas rosas*/ *que aún alzan nuestros dedos*?" En otras palabras, la "soledad" y el miedo despiertan en él la consciencia de la "muerte", por la que se reclama al numen. En los dos últimos versos citados se escuchan una ironía y un sarcasmo que intertextualmente recordarían a los de Shakespeare, cuando abarca el mismo tema en "No lloréis por mi causa el día que esté muerto,/ mas cuando oigáis la fúnebre y severa campana,/ *dar aviso a este mundo de que al fin me he marchado*,/ *del vil mundo a vivir, entre viles gusanos*" (*Soneto 71* §1); y "Así, tú habrás perdido la escoria de la vida,/ *la presa del gusano cuando mi cuerpo muera*" (*Soneto 74* §3).

Tanto en los versos shakesperianos como en los siguientes de "Agonías del tiempo", se presenta la idea de que el ser solamente vive y muere una vez: "*Lo ayuntan a la vida*/ *y a su pareja muerte*,/ al oro pavoroso/ de caer incendiados".

La angustia provocada por este pensamiento consciente causa, asimismo, sentir extravío y enmudecimiento ("cuerpos donde la ausencia/ ha sellado las bocas"); una "soledad", sinónimo de "ausencia" en este poemario, generada por el abandono de los dioses a quienes el ser ―quiéralo o no― intuye; el engaño de la realidad, "donde toda bandera/ es el jirón de un sueño"; caminar sin rumbo ni certeza por este desolado, desesperante y pavoroso "Lugar de sed"; la caída, la ceguera y la ignorancia bajo la "noche" y la "luna" nictomorfas; en síntesis,

el pesimismo ante la vida terrenal y profana. Estas son las ideas manifiestas en las siguientes estrofas de "Raíces de fundación" y "En la doble memoria":

Cayendo a veces
a la desolación
de lo siempre ignorado.
Sometidos al pánico
de lo que hiere y pasa,
letalmente desnudos
bajo el alto rocío
de la centelleante
arcilla de la noche.

Que los caminos se iban
borrando a nuestro paso,
y las huellas se hundieron
anegadas de *ausencia,*
hasta que atrás quedó
sólo la soledad
clausurada del tiempo.

[…]

Cuánta fatiga tienen
los árboles que cargan
maduros horizontes.
¿En qué dolor dorado
se cincelan los rostros?
¿Qué cadenas totales,
selladas por la luna,
pesan en la palabra?

[…]

Pero el mundo se toma
de frente, como un asta
donde toda bandera
es el jirón de un sueño.
Qué abismos fieros hay
en el mínimo pétalo
donde el día se dobla.
Ahogadas mariposas
caen desde las estrellas,
y al llegar a la mano
agotan sus diamantes.

Todos corren de día
a través de la noche,
con la dulce ceguera
de dos ciegos mirándose. (187 y 220)

Todo esto únicamente ha de producir un sentimiento de nulidad ante la inmensidad. En "Oración de la ceniza", se expresa la necesidad del ser cuando identifica y siente su nada ante lo trascendente, celestial y sagrado; cuando implora al numen para que salga de su ocultamiento, lo mire y le ayude a superar su humana ceguera y limitación: "*Mira hacia*

abajo:/ *sólo hay deseos y voces*/ *de invisible ceniza*,/ *heridos largamente*/ *por la sed de la bruma*". Así, el ser humano entra en conflicto con sus dos naturalezas.

A pesar de sus ojos "ciegos", el ser sigue intuyendo, percibiendo y contemplando rastros de lo numinoso en el cosmos. Es inevitable: dicha facultad le es inherente debido a su naturaleza sagrada, la cual le despierta y recuerda su necesidad espiritual de responder e integrarse a la naturaleza cósmica. Dado que las experiencias místicas generan las búsquedas y esfuerzos religiosos subjetivos, el sujeto lírico pregunta: "¿Será que, agobiados/ por la duda y la noche/ los ojos se transforman/ en cielos necesarios?"

Empero, la consciencia racional, cuando rige o ejerce mayor presión sobre la facultad intuitiva, provoca la duda y el cuestionamiento de todo aquello que se sabe irracionalmente. Consciente de su "muerte" y el "pavor" o "pánico" que la primera genera por su poder aniquilante, el sujeto lírico reclama o se lamenta por su capacidad de dudar, ya que le sería más cómodo, menos aciago, ir a la "muerte" como el resto de seres vivos: "¿Y por qué no caemos/ a la muerte, *con esa*/ *inocencia ofrecida*,/ *sin pregunta ni ultraje*,/ *del animal o el árbol*?"

El motivo, la representación y la figuración de estos versos dan eco de otra voz hispánica: establecen una clara relación intertextual con la primera estrofa de "Lo fatal"[184], de Darío (2007). En ambos textos, los sujetos líricos temen su *annihilatio* y, en consecuencia, padecen sus capacidades sensibles —racional e intuitiva, la hiperestesia dariana si se quiere—, las cuales los vuelven conscientes del "destino" y la fatalidad de la vida, accidentes por los que el "árbol", el "animal" y la "piedra" no se sienten inquietos ni apesadumbrados pues, al carecer de aquellas capacidades, *son* y *están* simplemente, "con esa/ inocencia ofrecida,/ sin pregunta ni ultraje".

En medio del ámbito profano, el ser "olvidado", extraviado, "solitario" y "ciego" sí tiene razones para vacilar sobre *aquello* trascendente, según se ilustra en "Llave es la muerte". El sujeto lírico con ironía y sarcasmo se burla de los sabios mayas-yucatecos, quienes se dicen conocedores de la verdad, los misterios y las acciones del dios supremo "Hunabk'u" [sic]:

> Oh sabio que vigilas
> los cuatro laberintos
> entre el cielo y la tierra,
> cada hombre pasa
> por tu casa de aire,
> recibe el don inerme
> de la pregunta,
> ese oscuro metal
> que dolerá en sus ojos

[184] "Dichoso el árbol, que es apenas sensitivo,/ y más la piedra dura porque ésa ya no siente,/ pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,/ ni mayor pesadumbre que la vida consciente" (*Poesía…* 311).

insumisos de llanto.

[…]

O tampoco comprendes
el tejido de lluvia
que urde el tiempo en las cosas.
O también sólo eres
una arena perdiéndose
entre una mano y otra
equívoca del aire.
Y eres sabio, quizá
porque guardas callando
el celo de la nada.
Porque tan sólo dejas
reinar la desmemoria. (230)

A fin de cuentas, ¿de qué vale aferrarse a lo terrenal, material, fenomenológico y profano; a las verdades que se puedan sospechar aquí, si nadie sabe qué realidad es lo *real*; si toda realidad humana es apariencias, "espejismo", Mahā-mâyâ? Al respecto se problematiza: "¿Qué combates perdimos/ con los demonios últimos/ de la sed y del canto?/ ¿*Qué patria es nuestra patria*,/ *si esta pared es bruma*,/ *y esta mano es estrella*/ *letalmente extraviada*?"

No es de extrañar, entonces, que se llegue a cuestionar también con pesimismo y nihilismo el acontecer del universo, la vida, los dioses creadores quienes… ¿son ellos los mismo responsables de la limitación y la destrucción de todo? ¿Para qué han creado al ser, entonces? A pesar de las posibles respuestas que el indoamericano haya encontrado a tales preguntas en los mitos, se cuestiona:

¿Quién separa las llamas
unísonas del sol,
levantando entre ellas
la noche sin el hombre?

¿*Quién ordena la muerte*
y su espina imprevista?

¿Quién llama al mar,
y él, filial e insondable,
se acerca a recibir
la sentencia del límite?

¿*Quién cercena los cuellos*
solares de las flores,
con el hacha invisible
de la fugacidad? (182-83)

Cierta intolerancia y rebeldía se experimenta respecto de las oraciones y plegarias dirigidas a los dioses, como se observa en "La oración de la sombra": "¿Y *para qué*, Señor,/

esta *alegría* de oración talada,/ estos *besos* que dejan/ siempre espadas de óxido/ en la lengua, cantando[?]"

Para los mayas-quichés, los *lo'k'in* o *putum* son los "hombres de madera, salvajes, extraños, incultos, bárbaros" (Vila 40); como explica el *Popol vuh*, son los incapaces de pronunciar, comprender y comulgar la Palabra ante su realidad profano, puesto que "la Palabra es el vínculo único entre el hombre y la divinidad" (Vila 47). Así, los *lo'k'in* vendrían a representar la naturaleza material profana del ser que se niega a recibir la Palabra, el aliento o el soplo divino, y participar de la inmaterialidad y trascendencia de lo sagrado.

Con esta actitud, el ser fácilmente podría optar por un desvío y negación definitiva de la vida religiosa, ya que la existencia se convertiría en una prueba y una realidad que moldearían constantes seres arreligiosos o desacralizados. Por eso, en el fragmento de *Historia general de las cosas de la Nueva España*, epígrafe de "Resistencias del canto", se escucha a una madre náhuatl aconsejar a su hija diciéndole: "acá en este mundo vamos por un camino muy angosto y muy alto y muy peligroso… y a la una mano está gran profundidad y hondura sin suelo, y si te desviares del camino hacia la una o hacia la otra, caerás en aquel profundo" (Albán, *Infinita…* 227). Esta madre habla en el poema y advierte: "*Tan angosto camino*/ *para ti será un mapa*/ *trazado por el éxtasis*,/ *los olvidos*, *las muertes*/ *que en el dolor no acaban*,/ donde tu paso pone/ equilibrios fugados".

Como en este y otros casos citados anteriormente, se les cede el derecho de la palabra a varios indoamericanos cuyo universo religioso, ético e ideológico se concentra o sintetiza en los consejos o admoniciones recogidos por los hispano-cristianos en sus crónicas, textos que aparecen como epígrafes mayormente en los poemas de los libros segundo y tercero de *Geografía invisible de América*.

En fin, por más arreligioso o desacralizado que sea, el ser profano no puede ignorar, dejar de intuir las señales, los rastros de lo sagrado en el mundo. La naturaleza, posibilidad y actitud de lo trascendente radica en todos los humanos. Así lo defiende Bremond, cuando ilustra magistralmente los conceptos de *unitas indistinctionis*, *homo religiosus*, *unitas spiritus* y el mito del *anima mundi*:

> Buenos o malos, paganos o cristianos [y yo añadiría: personas religiosas o no religiosas], Dios está en nosotros. O, mejor, nosotros estamos en él […] Él está en nosotros anteriormente a todo nuestros actos y desde el mismo momento en que existimos. Él es como el principio viviente de toda vida, presente en lo que hay de más yo en mí mismo. [De esta manera] todos somos místicos en potencia y nos convertimos en tales desde el momento en que tomamos de alguna manera conciencia de Dios en nosotros, desde que experimentamos de alguna manera su presencia; desde el momento en que ese contacto permanente y necesario entre él y nosotros se nos hace sensible, adquiere el carácter de un encuentro, un abrazo, una toma de posesión (248-49).

Al ser (pos)moderno pareciera, empero, no interesarle cuanto Küng llama la divinización del hombre, sino más bien su humanización junto a otras "divinidades": la raza, la nación, el poder político y económico, entre otros[185]. Esta *humanización* es el núcleo de los problemas existenciales y las relaciones actuales con lo sagrado en un mundo desacralizado. Sobre este motivo declara Simone Weil: "El contacto con las criaturas humanas nos es dado por medio del sentido de presencia. El contacto con Dios nos es dado por medio del sentido de ausencia. Comparada con esta ausencia, la presencia se hace más ausente que la ausencia" (cit. en McGinn, *The Presence*… XIX).

Esta es la crisis del ser (pos)moderno, muchos de ellos hispánicos, hermanos del sujeto lírico. Por eso, este último, a la luz de la herencia religiosa indoamericana ―o hispánica en general en *Infinita memoria de América*―, expresa su preocupación de que el ser indoamericano, hispánico o universal de la (pos)modernidad *es* y vive sin pretensiones de integrarse a lo sagrado y, por ende, se encuentra estancado y ciego ("anclado aroma", "Aunque finja diamante en la llama/ o el festín de la rosa, sigue ciega"), en un mundo histórico y oscuro ("los cetros/ que también son puñales/ disfrazados de luz"), pues dicha modalidad de vida solamente lo lleva a una desesperación provocada, como dijera Eliade, "no por su propia existencialidad humana, sino por su presencia en un universo histórico en el cual casi la totalidad de los seres humanos viven acosados por un terror continuo (aun cuando no siempre sea consciente)" (*El mito*… 103). Esa es la desesperación manifiesta en: "Y el pavor que en los ojos/ hunde un puñal sin nadie", "Sometidos al pánico/ de lo que hiere y pasa,/ letalmente desnudos/ bajo el alto rocío/ de la centelleante/ arcilla de la noche". Es la que se refuerza en "Los poderes del tiempo", donde se recurre justamente al mito inca-hispánico de Inkarri para proponer la falta de percepción de lo sagrado en la vida profana del (pos)moderno ser hispánico: "Inkarri bajo el mundo/ crece tan lentamente,/ *que no lo nota el mundo*/ *en su afán de paisajes*./ Él es una leyenda/ con los ojos cerrados,/ *una deuda de Dios*/ *que aún le duele al tiempo*".

Si la naturaleza profana es vivida de modo que impere la consciencia lógica, conceptual, fenomenológica y, por ende, conlleve el estancamiento, la ceguera, la "soledad", la "ausencia", el extravío, la desesperación y el "pánico" al devenir histórico de la realidad, el ser terminará por encontrarse en una realidad ilusoria, hedonista, fugaz, caótica y decadente regida por el *pathos* de su materia concreta, que es capaz de convertirlo, opuesto a sus ancestros de las sociedades arcaicas, en un ser arreligioso y desacralizado.

[185] Küng (2003) emplea el término "humanización" cuando más preciso sería "deshumanización", pues discute el egocentrismo y materialismo que alejan de Dios cada vez más al ser, en su afán por definir y acentuar su "humanismo" y "humanidad".

En definitiva, el ser profano (pos)moderno es aquel quien afirma y desea de sí muy poco de lo sagrado prefigurado en él y se conforma con eso.

Sin embargo: "No hay hombre moderno, cualquiera que sea el grado de su irreligiosidad, que sea insensible a los 'encantos' de la Naturaleza" (Eliade, *Lo sagrado…* 130). "De un modo u otro, bajo distintas formas de experiencia, en un momento determinado de la vida o en épocas de vivencias especiales, todo ser humano llega a lo profundo o roza las paredes de ese centro del espíritu que alienta y hace crecer su humanidad" (Pascual 349). Inclusive a través del dolor, pues este "es la definitiva comprobación de la miseria de uno mismo, o sea, de la radical menesterosidad, que sólo puede descubrir en sí el hombre en su madurez, después ya de un periodo de búsquedas por la cara enigmática del mundo" (García-Baró 293). Asertivamente:

> Fue Kierkegaard también quien puso de relieve cómo el descenso a los bordes mismos de las desesperación, de la unamuniana congoja, es el lugar terrible donde la fe (así llama él a la experiencia de la esperanza absoluta en su culminación, en su claridad parte por parte de su estructura y sus implicaciones) puede surgir a la manera de un poderoso salto con el que se vuelve a ver el espectáculo del cielo. Más bien, un divino salto que por vez primera nos revela la verdadera naturaleza del cielo (García-Baró 291).

Aplicable es la situación y el pensamiento de los mayas para el resto de los grupos indoamericanos:

> sólo cuando nacen los dioses todos los sufrimientos quedan aniquilados, para los naturales y para los extranjeros, los pájaros y las estrellas, no existe la enfermedad, ni la duda, ni los malentendidos, ni la crueldad, ni el miedo. Por eso los mayas, igual que otros muchos grupos de seres humanos, trataron, mediante una audaz y espléndida contorsión, de apoderarse por la fuerza de lo desconocido (Rivera, *La religión…* 226-27).

Por lo tanto, el sujeto lírico de *Geografía invisible de América* propone que aun para el ser profano indoamericano y (pos)moderno:

> —siempre y cuando tenga una intención de reintegrarse a lo sagrado—, debido a su esencia arcaica religiosa, el mundo se presenta cargado de mensajes, rastros, que los símbolos, los mitos y, en consecuencia, la poesía pueden ayudar a descifrar solo desde una perspectiva religiosa o vivencial de lo sagrado, en medio de un contexto globalizadamente caracterizado por las cesión de los trayectos cotidianos de lo religioso, debido a las ideas racionales y valores mercantilistas, organizadoras de la convivencia económica y sociológica del devenir histórico de la realidad profana (Campos, *De la permanencia…* 362-63).

De ahí que Albán a través de su obra poética pretenda una creación lírica que prepare, contenga y revele asombros profundos sobre las vivencias cotidianas trascendentales, cuando en la época de la sobrecomunicación (siglo XX y XXI) —o en el marco del V Centenario— parece perderse el asombro ante cada objeto, palabra, ser, mito, entre otros, inmanentes en su

propio misterio (Campos, 2012); parece olvidarse las herencias culturales y religiosas del heteroglósico ser hispánico; parece negarse el proceso de individuación entre la consciencia y lo inconsciente, la objetividad y la subjetividad, lo profano y lo sagrado. Este es el fin de la obra poética albaniana, e *Infinita memoria de América* no es la excepción.

A manera de conclusión, se puede afirmar que la naturaleza profana del ser y el mundo es representada en *Geografía invisible de América* por una serie de símbolos catamorfos ("cuerpo", "tierra", "ceniza", "arcilla", "polvo", "sed", "olvido", "soledad", "ausencia", "pavor", "pánico", "fracaso", "abismo", "muerte"), nictomorfos ("oscuridad", "sombra", "noche", "luna", "espina", "sangre", "lágrima", "espejo", "laberinto", "prisión", "deuda") y teriomorfos ("viento", "frío", "nieve", "calor", "jaguar"[186], "diente", "ácido"); principalmente, en poemas paradigmáticos como "Memorial de la sombra", "Lugar de sed" y "El dolor de la sed".

Se emplean las interrogaciones como recurso estilístico predominante para referirse a la realidad profana pues, ante las limitaciones del *discere*, conceptos y definiciones intelectuales, el sujeto lírico solo puede ofrecer inquietudes, dudas, sospechas, imágenes poéticas, metáforas, símbolos, referencias míticas, significados abiertos, porque sabe, como los *tlamatinime* nahuas, que el pensamiento conceptual humano, lo mismo que la realidad profana, es un engaño, mas no así la palabra poética: "'lo único que puede ser verdadero sobre la tierra' […] son los poemas, o si se prefiere, la *poesía*: 'flor y canto'" (León Portilla, *La filosofía…* 140-43).

Del poema "El dolor de la sed", por último, se extrae esta descripción reflexiva y topográfica que sintetiza todos los valores e ideas del sujeto lírico anteriormente expuestos en relación con la vida profana. Esta vez, se llama al lector a situar su experiencia estética y religiosa en un espacio representativo y limítrofe de lo terrestre y lo uránico; un espacio de diálogo e intercambio, encuentros, inquietudes, intuiciones, angustias; un espacio de tensión que, como en *El viaje interminable*, se encuentra destinado por la sincronía cósmica para el "viaje" del ser místico indoamericano: la "playa". Dice la descripción:

> Que la ceniza es
> un don ciego y perpetuo,
> una lámpara toda
> a la inversa del día,
> quemando oscuridades,
> quemando soledades.
> Y todo lo que toca,
> roza, entrega o señala,
> queda ciego y negado
> entre últimas alas.

[186] La carga semántica de este símbolo equivale a la de "puma" en *El viaje interminable*.

Que todo lo que besa
la ceniza del tiempo
desmemoriadamente,
deslumbra velocísimo,
agotado hacia el mar.
Que intercambiamos sombras
a la orilla del mar.
Una luna de polvo luminoso
desciende hasta la ola
y la vence un instante.

¡Qué sola la ceniza
cuando ha huido la llama!
Queda entre piedra y piedra,
carbón entrelazado,
presintiendo lejanas
auroras más allá
de los cuerpos nocturnos.
¡*Qué ciega la ceniza*
a la orilla perfecta
de los cielos del mar! (298-99)

3.1.1.3.2. LA NATURALEZA SAGRADA

En "Invocación del ansia", se escucha a los dioses mayas-quichés Tepeu, Gucumatz y Huracán invocar-crear a las almas o espíritus: "Acercaos, azules elegidos,/ que naceréis mortales/ bajo el deseo del hombre". Según se presentó en la subsección anterior, estos "azules elegidos" se encuentran dentro del ser muchas veces adormilados, silenciados ―pero nunca destruidos― por la naturaleza, circunstancias y actitudes profanas. Es debido a estos mismos "azules" que el ser entra en conflicto con la realidad fenomenológica del mundo y comienza a preguntarse, por ejemplo: "¿Qué voluntad separa/ los días invisibles/ de las noches terrestres?" Comienza a conocer y aceptar que: "La noche es una casa./ El día una estrella que la tierra inventa./ *Y el hombre no conocía la muerte*,/ *ni el estrago de irse deshaciendo*/ *contra el cristal del tiempo*/ *abrazado a figuras transparentes*".

Es preciso en la medida de lo posible purificar al ser de su pensamiento racional imperante, su modalidad de vida desacralizante, su actitud arreligiosa, para que recobre los "asombros" necesarios de las vivencias cotidianas de lo sagrado. Es urgente el "día", la "luz", la otra parte del régimen diurno que se opone y complementa a la ceguera, la caída y el caos devorador del tiempo histórico. Por eso, el sujeto lírico canta significativamente los ritos y prácticas de purificación.

Entre los mayas, por ejemplo, la purificación adquirió connotaciones sociales, dado que: "Salirse de las normas, poner en peligro la continuidad y estabilidad del orden instituido, produce impureza, y el infractor, que puede ser hombre, animal o cosa, queda sujeto a prescripciones especiales y tabúes" (Rivera, *La religión…* 165). Sin embargo, trascendiendo

este esquema particular, todos los ritos de purificación de lo profano se encuentran asociados con la jurisdicción celestial, ya que atestiguan lo antiguo y dramático de las prácticas arcaicas en honor de las divinidades uránicas (Eliade, 1964). Todos ellos son sinónimos de abolición y desintegración de las formas, regeneración e iniciación (Eliade, 1964; Durand, 1982; Chevalier y Gheerbrant, 1988); de invitación a reintegrarse y participar en el eterno devenir rítmico del cosmos (Eliade, 1964).

Tanto la luz del fuego como la limpidez del agua han sido "soportes de una especie de quintaesencia de la pureza"; en consecuencia: "Una ensoñación diairética de estos materiales alcanza los grandes esquemas ascensionales para desembocar en un espiritualismo que abstrae y separa el espíritu de todas las calificaciones accidentales" (Durand, *Las estructuras…* 184). Siendo contrarios y complementarios, lo seco y lo húmedo purifican y representan fuerzas fecundantes: los agentes masculino y femenino alquímicos, respectivamente, que permiten el regreso al estado primordial (Chevalier y Gheerbrant, 1988; VV.AA., 2008). De ahí que la sequedad y la humedad encuentren ilustraciones en las tradiciones náhuatl y maya-quiché. En la tradición náhuatl, en el emblema del dios Huehuetéotl[187], la figura de Tláloc (dios de las lluvias y el rayo) y las prácticas funerarias ofrecidas a este último dios, según las cuales al Tlalocan ('lugar de Tláloc', 'donde las cosas siempre germinan y verdean') solo iban los elegidos por dicho numen o aquellos que habían muerto ahogados o fulminados por un rayo (León Portilla, 1974; Chevalier y Gheerbrant, 1988). En la tradición maya-quiché, en el mito de los gemelos Hunahpú e Ixbalanqué, los cuales fueron incinerados y renacieron del río donde se depositaron sus cenizas (*Popol vuh*, 1970; Chevalier y Gheerbrant, 1988).

De acuerdo con Chevalier y Gheerbrant: "Los innumerables ritos de purificación por el fuego, generalmente ritos de pasaje, son característicos de culturas agrarias" (512), como las indoamericanas. Para Durand, el fuego obtenido por percusión o fuego espiritual "implica y transmite una intención de purificación y de luz" (*Las estructuras...* 179), pues su quemadura rompe "no sólo con la tibieza carnal sino con la penumbra de la confusión mental" (178). Esta práctica de purificación xílica tiene sus ecos en la cuarta parte de "Destinos de la sed", dedica al elemento ígneo que consume la materia corporal y libera de la "oscuridad", la percepción

[187] "El viejo dios azteca del luego, Huehueteotl, tiene por emblemas en los códices un penacho coronado por un pájaro azul, un pectoral en forma de mariposa y un perro. En su cinta frontal se interpenetran dos triángulos isósceles, el uno de pie y el otro invertido. Fray Bernardino de Sahagún dice que reside 'en el depósito de las aguas, entre las flores que son muros almenados, envueltos en nubes de agua'. Así, el fuego terrestre, ctónico, representa para los aztecas la fuerza profunda que permite la unión de los contrarios y la ascensión […] del agua en nubes, es decir la transformación del agua terrenal, agua impura, en agua celestial, agua pura y divina. El fuego es pues ante todo el motor de la regeneración periódica. El triángulo ascendente, emblema de realeza, es el glifo de la fuerza evolutiva; el triángulo descendente […] representa a Tlaloc, la gran divinidad uránica del trueno, del rayo (fuego uránico) y de las lluvias. El glifo 'agua quemada', que se le asocia, resume la unión de los contrarios que se efectúa en el seno de la tierra" (Chevalier y Gheerbrant 513).

sensible y racional al espíritu: "*Nacerás* desde el centro/ violento de las cosas,/ *con ese impulso de ala*/ *quemándose que tienen*/ *los seres cuando nacen*/ *o giran a la muerte*".

Las abluciones vienen a representar la desligadura y el desgarro de los lazos y velos de la irrealidad, la situación temporal y miserable del ser en el mundo (Eliade, 1952; Durand, 1982). Por eso: "El agua lustral es el agua que hace vivir más allá del pecado, la carne y la condición mortal" (Durand, *Las estructuras…* 178), puesto que tiene como propiedad la desintegración de toda historia:

> nada de lo que ha existido hasta entonces subsiste después de una inmersión en el agua: ningún perfil, ningún "signo", ningún "acontecimiento". La inmersión equivale, en el plano humano, a la muerte, y en el plano cósmico, a la catástrofe (diluvio), que disuelve periódicamente al mundo en el océano primordial. Por desintegrar toda forma y abolir toda historia, poseen las aguas esa virtud de purificación, de regeneración y de renacimiento; todo lo que en ella se sumerge "muere", y sale de las aguas como un niño sin pecado y sin "historia", apto para recibir una nueva revelación y comenzar una nueva vida "limpia" (Eliade, *Tratado…* I... 228-29).

Se alude al valor dado por los indoamericanos a la ablución y al mito del diluvio como medios para "actualizar en un instante 'aquel tiempo', *in illo tempore,* en que tuvo lugar la creación; […evocar la…] repetición simbólica del nacimiento de los mundos o del 'hombre nuevo' […pues…] Todo contacto con el agua, hecho con intención religiosa, resume los dos momentos fundamentales del ritmo cósmico: la reintegración en las aguas y la creación" (Eliade, *Tratado…* I... 248). Al respecto, los versos de "Oración de la ceniza": "*Todo fue traspasado por el agua y sus reinos*,/ *pulido* hasta la ausencia por mapas insondables,/ *purificado* todo como un día que no existe".

De esta forma, pues, se reúnen los simbolismos opuestos del "fuego" y el "agua" como elementos purificantes y regeneradores en *Geografía invisible de América*, debido a que entre las tradiciones indoamericanas, como en otras, "la purificación por el fuego es complementaria de la purificación por el agua, en el plano microcósmico (ritos iniciáticos) y en el plano macrocósmico (mitos alternados de diluvios y de grandes sequías o incendios)" (Chevalier y Gheerbrant 513).

El pleno despertar del ser a su naturaleza sagrada gracias a los ritos de purificación ígnea o lustral es poetizado en "Hora de profecías", texto que responde a un modelo compositivo sintético[188], en cuya base-afirmación se alude al mito náhuatl de Tezcatlipoca rojo. Se expresa que este dios, a quien le corresponde el oriente, la región de la luz y el saber trascendental según los cuadrantes de la cosmovisión náhuatl, es una especie de sacerdote o héroe que creó y purificó a la humanidad. En varios textos nahuas, aparece como el inventor

[188] Según López-Casanova (1994), un modelo compositivo sintético se articula cuando se parte de unidades explicativas y de carácter condensador hacia una base-afirmación ubicada al final del texto.

de las cosas y los humanos (León Portilla, 1968a); así lo manifiestan, verbigracia, los dos primeros versos de un atavío dedicado a él: "Tlaocuya,/ teyocuya" ("Crea cosas,/ crea personas") (León Portilla, *Ritos*… 155). Se cuenta que en el tercer cielo "estaban los cuatrocientos hombres que hizo Tezcatlipoca: "Éstos eran de cinco colores, amarillos, negros, blancos, azules y colorados y guardaban el cielo" (Krickeberg 34). El sujeto lírico albaniano va más allá del relato. Propone a Tezcatlipoca como una figura simbólica y mítica diairética, a quien se debe alabar porque ―según lo dice el epígrafe del poema, una oración de los rituales nahuas de purificación, tomada de *Historia general de las cosas de la Nueva España*― gracias a Él: "Ahora nuevamente comienzas a vivir, ahora nuevamente te da lumbre un nuevo sol, nuestro Señor Dios. Ahora nuevamente comienzas a florecer y a brotar, como una piedra preciosa muy limpia que sale del vientre de su madre donde se crió" (Albán, *Infinita*… 232). Léase, pues, la base-afirmación del poema: "*Así he nacido hoy, Tezcatlipoca*,/ oh, recogedor de mi sombra;/ y *me has dejado limpio y recibido*,/ como la piedra en llamas,/ *deseosa, del amanecer*,/ *que le nace a la noche*".

Las prácticas de purificación evocadas traen consigo la recuperación del asombro como parte de la regeneración del ser profano y su reinserción en las vivencias sagradas y el tiempo cíclico. El *homo religiosus* experimenta un intenso asombro frente a lo extraño, inexplicable, heterogéneo, sobrenatural y paralizante del misterio tremendo y fascinante, pues su vivencia intuitiva y contemplativa se vuelven *arreton*, inefable, al trascender todas las categorías del pensamiento lógico. Esa "experiencia del asombro inagotable" a que apela toda la obra poética de Albán (Von Mayer, 1995; Campos, 2012) es evidente en los versos de "Resistencias del canto", donde una madre náhuatl exalta emotivamente la capacidad de "asombros" de su hija, facultad propia de los niños[189], quienes viven aún sin todo el conocimiento racional, sin la consciencia trágica del tiempo ni la "oscuridad" de la vida profana. Adviértase que en estos versos la "ceguera" y el "abismo" adquieren otro valor: connotan más el efecto paralizante de esa sorpresa, estupor o pasmo que se experimenta ante lo sagrado y obliga a cerrar los ojos, sentir un vértigo o sucumbir, ya que lo numinoso es intolerable para la naturaleza humana (Otto, 1925). La capacidad de "asombros" de los niños es exaltada por esta madre indoamericana, porque sabe que los niños simplemente *son*, se dejan enceguecer por lo sublime de la naturaleza y descubren en todo a su alrededor rastros de lo sagrado: "*Ah, pequeña, yo amo*/ *tu decisión de asombros*,/ la ceguera de los prados/ que te incita al abismo,/ el valor de tus remos/ empapados de azar".

[189] La infancia "es símbolo de inocencia: es el estado anterior a la falta, y por ende el estado edénico, simbolizado en diversas tradiciones por el retomo al estado embrionario, del que la infancia permanece próxima. Infancia es símbolo de simplicidad natural, de espontaneidad" (Chevalier y Gheerbrant 752-53).

El "asombro" es la facultad y el componente psicosomático de la experiencia mística que el sujeto lírico desea el ser profano recupere con su purificación. La conmoción de estos "asombros" es tal, que provoca que el ser reconozca en él y el universo la doble naturaleza y pertenencia, los "dobles milagros" de cada "signo" (objeto, animal, planta, fenómeno, sustancia…), que es "capaz de estimular en el hombre el sentimiento de lo santo, de sugerirlo, promoverlo y hacerlo llegar a expresión" (Otto 181). Esta expresión es, en este caso, la "palabra inagotable" del sujeto lírico, esa "música" que pretende penetrar en el otro ―interlocutor poético o lector real― hasta provocarle una experiencia de la énstasis, esa (con)fusión con lo más profundo de sí, ese sentimiento de que se disuelve en *algo* para lo cual no tiene nombre ni pensamiento y, finalmente, en lo que se transforma (Béguin, 1978), ya que la palabra poética, que es lo mismo, "la sonoridad musical es experimentada como fusión, comunión del macrocosmos y el microcosmos […] regresión hacia las aspiraciones más primitivas de la psiquis, pero también el medio de exorcizar y rehabilitar, por una suerte de eufemización constante, la misma sustancia del tiempo" (Durand, *Las estructuras…* 232). Al respecto, se canta:

> *Que nosotros venimos*
> *a leer el silencio*
> *que trazaste en las cosas, dirigiéndolas*.
> Que nosotros sabemos
> que la lluvia no es lluvia,
> ni su sombra fue sombra,
> ni los astros son luz
> sino *dobles milagros*.
> Que ni el árbol es árbol,
> ni la brisa lo alza.
>
> *Que cada cosa es*
> *un signo que se vuelve*
> *música inexplicable,*
> *una curva tan sólo*
> *del trazo de la única*
> *palabra inagotable*. (284)

En "La canción del vértigo", el sujeto lírico llega a experimentar y expresar su máxima vivencia de los "asombros" y su contemplación de los rastros de la inmanencia de la divinidad en el mundo. Gracias a la anáfora del adverbio de afirmación ("sí"), el sujeto lírico se contrapone a un isomorfismo de símbolo nictomorfos, teriomorfos y catamorfos de la realidad profana ("sombra", "noche", "el milímetro oscuro/ de la piel que no es beso", "la secreta brisa/ de exterminio", "la ribera última/ de la sangre sin ángeles", "los ojos de la lluvia/ severísima y sola", "la hora"), a la vez que aprueba y atestigua su entrega a esa conmoción de la naturaleza que provoca la ensoñación poética y la imaginación simbólica en el ser sensible

y con actitud religiosa. Se trata de un sentimiento de congregación y unión de lo profano y lo sagrado en todo, porque todo fue creado por el Uno y es parte de Él, *anima mundi*, desde lo microcósmico hasta lo macrocósmico, desde lo terrenal hasta lo celestial, desde lo concreto hasta lo abstracto, desde lo objetivo hasta lo subjetivo. Esta es una experiencia de plenitud y "asombros" inagotables, pues, que resuelven el "silencio", la "ceguera", el "olvido", la "sombra", los "muros", la "espina" y la "sed" en "música", "luz", "memoria", el "color" del universo, los "prados" y la "mar, el "asombro" y el "gozo":

Sí la mar, sí la mar:
advenimiento inmune
de *pájaros* gozosos
que baja por los ojos,
sumergiendo en sus signos
alucinadamente,
puertas iridiscentes
de espuma inagotable.

Sí el sol que pone un *sello*
de oro en cada hoja,
transmutándola en *prados*.
Sí el gozo de las frutas
entre el ángel y el hombre:
mitad así de luz,
mitad así de sangre.

Sí la tersura llena
de estandartes futuros
de la piel de los niños,
cuando nombran el alba.

Sí el surco que se puebla
al golpe de las manos y la lluvia,
como un signo que sube
del grano a la palabra.

Sí las nubes de polen
presuroso creando
puentes de oro hacia el otro aire.

Sí el pájaro en el límite
de sí mismo y su canto,
que comprende y regresa
a crear los levísimos
violines de la tarde.
Sí en la rama la nieve
que fue cielo y es blanco
fervor en la mirada,
y será en el cristal
una llamada de agua.
Sí la perla en la sed,
no la lengua sin ríos de la muerte.
Sí la memoria llena
de estigmas azulísimos,
no el olvido que tiene
el color sin color
de la luz de la nada.

No el silencio que crea
en la mirada muros,
ni la espina que pone
una gota de sangre
en la sed de las alas. (294-96)

La facultad intuitiva y las experiencias místicas incitan que el místico indoamericano contemple rastros de lo sagrado en lo profano, pues entiende que todo es reflejo de lo numinoso, "la luz construyendo/ los espejos terrestres". Por eso, el sujeto lírico llega a preguntarse: "¿Dónde acaba la sombra/ y empieza lo invisible?" El *homo religiosus* no distingue entre lo material y lo sagrado, ya que para él todo se encuentra integrado: cada fenómeno, objeto o ser, allende su naturaleza profana, es sagrado y, por ende, cósmico. Su pensamiento, antes que panteísta, es deísta. De ahí que en "Vigilias de la luz", se representen los rastros de las hierofanías o las kratofanías (manifestaciones del poder de lo sagrado que fascinan y aterran al mismo tiempo) con símbolos espectaculares, dado que la "luz" es el poder uránico y creador supremo de los dioses, el "primer aspecto del mundo informal. 'Dejándonos atraer por ella entramos en un camino que parece poder conducir más allá de la luz, es decir, más allá de toda forma, pero también más allá de toda sensación y noción'" (Chevalier y Gheerbrant 663). Al respecto, léase:

Lo que ilumina es parte
de la fosforescente
memoria de los dioses.
Cada *luz* es un hálito
que se hundirá en un ala,
moviéndola hacia el ansia.
Un destello en la noche
es señal suficiente
de que hay un dios mirando
donde no mira el hombre.

La *lejanía* está llena
de pavor en la noche, cruzan garras
y pájaros deshechos por la sombra,
sólo la luna puede
con su ceniza malva
encender vanamente lo fugaz de las cosas;
pero cuando se escucha el caracol lejano
de los dioses del alba,
y el día extiende el mapa de su certeza diáfana,
animales y hombres
despiertan enlazados
en sus llamas unísonas.

[…]

Que todo lo que brilla
en el cielo, en la tierra,
lleva detrás un ojo
incesante, y el ojo

tiene detrás un sueño
de claridades rápidas,
y en el sueño los dioses
crean el destino y callan. (163-64)

En los versos anteriores, se puede observar cuatro aspectos significativos. En la primera estrofa, el "destello en la noche" no solo connota una hierofanía o kratofanía, sino también el instante revelador y epifánico de la palabra poética que permite a la mirada intuitiva y contemplativa ver más allá de las realidades sensoriales y conceptuales. La segunda estrofa ilustra completamente las dos partes antitéticas del régimen diurno: desde el ámbito profano y nocturno se contempla y vive el despertar cósmico (isomorfismo de símbolos ascensionales y espectaculares) vencedor de las "sombras". Asimismo, la metáfora "el caracol lejano/ de los dioses del alba" evoca el mito náhuatl de Quetzalcóatl *tlahuizcalpanteuctli*, 'el Señor del lucero del alba', y el mito maya-yucateco según el cual ―señala Rivera (1986)― cinco dioses (Tox, Lahun Chaan, Yoaltecuhtli, Kukulkán e Itzlacoliuhqui) son las manifestaciones de Venus, planeta al que llaman Xux Ek ('estrella-avispa'), Noh Ek ('estrella grande'), Chac Noh Ek ('gran estrella roja'), Noh Ich ('gran ojo') y Ahsah Kab ('el lucero de la mañana que hace amanecer o despierta a la tierra'). En la tercera estrofa, la metáfora superpuesta refuerza estilísticamente el mito del *anima mundi* y la idea de que todo obedece a un determinismo sagrado por el simple hecho de ser creación divina.

En "Los dados de la luz", se propone que la develación de los rastros cotidianos de lo sagrado se debe a las pretensiones mismas de la divinidad. Para contrarrestar aquel cegamiento realizado por los dioses mayas-quichés, el sujeto lírico presenta, desde el epígrafe del poema, al dios inca-hispánico Inkarri en su labor mítica de crear, arrear y ordenar las "piedras" fundamentales: "Allí surgieron piedras con sonido metálico. A esas piedras les había dicho: a ver, colóquense como en una escalera para que pueda llegar hasta el cielo" (*Mito del Inkarri en Cheqa Pupuja*, cit. en Albán, *Infinita*… 276). Tales "piedras" representan hierofanías y símbolos de lo permanente en lo fugaz, de la trascendencia en lo inmanente (Eliade, 1964; Chevalier y Gheerbrant, 1988); rastros que trascienden lo conceptual y racional, materializan los símbolos arquetípicos y estimulan la ensoñación poética: "Que las cosas no son/ más que peldaños/ de obediencia y de sueño;/ resistencias antiguas/ de la primera lluvia,/ hecha sombra ante el hombre […] son un signo que llega/ hasta la idea y toca/ a las puertas en donde/ el hombre inventa fugas,/ fugas o cercanías". Estas "piedras" son sinécdoque de todos los rastros de lo primordial y sagrado esparcidos por el cosmos. Conforman esa escalera o *axis mundi* para que el ser indoamericano intuitivo, contemplativo y

religioso descubra dichos rastros, viva el misterio tremendo y fascinante, supere el cegamiento mítico, la realidad profana y, con ello, logre reintegrarse al Uno:

> Y cada objeto es
> una piedra cayendo.
> *Un condenado azul*
> *que se viste de inviernos*.
> Una piedra sonora
> con mil años, mil lluvias,
> mil agonías sin nadie.
>
> *Y por eso Inkarri*
> *tomó piedras de plata deseante*
> *y las llamó hacia el vértigo*
> *donde el cielo se esconde*.
> *Y las unió con lentas*
> *y estelares palabras*.
> *Cada una un peldaño,*
> *un equilibrio hecho*
> *de fuegos que se fugan*
> *hacia lo alto y profundo*
> *de los nombres del cielo*.
> Donde el azar más claro
> las lanza y las devuelve
> como dados inmunes,
> ya de luz, sobre el mundo. (278)

En "La ofrenda interminable", se retrata justamente al ser profano mientras va develando y viviendo lo sagrado, a pesar de que es consciente de la incertidumbre, la nada de su materia y la "muerte". Asimismo, se alude al verdadero significado dado por los nahuas al placer y el gozo: como forma de sobrellevar la existencia terrenal, pues se sabe que se ha de morir, pero que existe un más allá donde *realmente* se vive (León Portilla, 1974). El ser consciente de su doble naturaleza cósmica y su determinismo sagrado se permite vivir "ordenando" el mundo en la ilusión de su libre albedrío, aun sabiendo, sin angustias, que sigue el proyecto divino y dirigiéndose "pequeñísimo albor que se va hundiendo" precisamente en el "poniente", esa región simbolizada por Quetzalcóatl para los nahuas, la casa del sol, regida por el fuego, representada por el color blanco; esa región simbolizada por Ekel Bacab para los mayas-yucatecos, la ceiba negra (Ek Imix Che), regida por el frío, representada por el color negro; esa región, pues, donde gracias a la "muerte" purificante y regeneradora todas "las cosas/ alrededor de lo invisible" despiertan:

> Este es el hombre solamente.
> El que recoge azules rezagados
> entre la lenta, indescifrable
> opacidad del mundo:
> *esos destellos que la lluvia impone*
> *desde sus sucesivas lejanías,*
> hasta que cada cosa y cada ser,

al centro de sus vértigos talados,
sienta un espacio exacto, incomprensible
de día azul lloviendo,
una tardía pasión de amaneceres
que no podrán salvarlo
de la muerte y del ansia.

Él escoge a las cosas
con la fiereza de quien al azar
clava la brida azul de la memoria.
Y las ordena, según sean silencio,
pequeñísimo albor que se va hundiendo,
agobiado deseo del poniente,
música que se torna vaticinios,
o simple oscuridad.
Él les da una certeza estremecida
cuando ordena el color, la forma
y el poder despertado de las cosas
alrededor de lo invisible. (192)

En síntesis, el acercamiento a los fenómenos, objetos y seres del mundo profano no es sensible ni conceptual para el ser místico indoamericano, pues él intuye y contempla hierofanías y kratofanías en todo; por consiguiente, vive de manera plena lo sagrado. Por eso, el sujeto lírico cita, como epígrafe de "Llave es la muerte", un canto maya-yucateco, tomado del *Libro de los cantares del Dzibalche*, sobre cómo el ser religioso sigue los rastros o caminos divinos para alcanzar la verdad y, en consecuencia, la sabiduría: "Viene por los cuatro ramales del camino de los cielos, donde está la casa de la estera en que rige el sabio 'Hunabk'u', aquel que le recuerda al hombre que es difícil la vida aquí en el mundo, para quien quisiera ponerse en el afán de aprender" (Albán, *Infinita…* 229). Este canto alude claramente al mito maya-yucateco de los Bacabés; sin embargo, a la luz de las herencias culturales del sujeto lírico, se podría establecer una relación con otro relato: el mito de la *vía regia*. Este proviene del mundo antiguo, pasa a través de Orígenes y Casiano a la vida monástica medieval del siglo XII, en donde se lo comprendió como estricta vida contemplativa hacia Dios (Chevalier y Gheerbrant, 1988). Bernardo de Charaval (1948, cit. en Chevalier y Gheerbrant, 1988) habla de la *vía regia* como el modo de evitar las desviaciones del alma, ya que la ascesis espiritual de la *vía regia* otorga el acceso directo a la presencia de lo sagrado: "Entremos en la vía regia, nosotros que pensamos que hay que dejar las cosas de la tierra, en esa vía regia de la que ningún hombre es dueño, sino solamente quien verdaderamente es rey […] El que camina por esta vía regia no se fatigará hasta su encuentro con el rey" (Daniélou 195). Analógicamente, se propone lo mismo en el canto maya-yucateco: seguir los rastros y caminos de la divinidad para alcanzar la sabiduría. El sujeto lírico deconstruye y sintetiza, pues, el motivo lírico de este canto y ambos mitos de la siguiente manera:

> Acercarse a las cosas
> no es sólo conocer
> el peso de su herida
> entre la sombra,
> ni relatar la nieve o el relámpago
> en su invasión inmóvil,
> ni atarlas con cadenas
> voladas de tiniebla
> a la roja pregunta
> de la tarde en la tarde. (229)

El ser indoamericano, obediente a su naturaleza sagrada ("como aire tendrás/ devoción por las cosas invisibles"), intuye y contempla los rastros de lo sagrado en lo terrestre, acuático y celestial de su entorno natural, porque es consciente de que a través de la inmanencia del mundo y lo evanescente llega a lo trascendente y permanente. Es consciente de la *pati divina*: la experiencia y el padecimiento de lo sagrado. Acoplando las palabras de García-Baró, el ser indoamericano se define, "más que mero hombre, como vínculo o síntesis (así es la expresión kierkegaardiana) entre el tiempo o el mundo y la eternidad o Dios" (298). De ahí que el sujeto lírico ceda de nuevo la palabra al indoamericano, propiamente a un sujeto inca, para que se dirija a Viracocha y le exhorte sin temor en "La fundación del ayer": "*Pero no olvides, no,*/ poderoso hacedor/ de los dados terrestres,/ *grabar en cada piedra*/ *una flor para el viento,*/ *donde golpeen, deshojen,*/ *diminutos, crecientes*/ *los ceros del invierno*".

3.1.1.3.3. EL SER RELIGIOSO INDOAMERICANO

¿Quién es el ser místico? Un paradójico ser de doble naturaleza y pertenencia. ¿De qué forma *es* y se manifiesta en su realidad?

> Como Kierkegaard ha dicho tantas veces, precisamente el momento en el que se revela mejor lo que el hombre realmente es, es la cumbre de la pasión infinita, del interés infinito, que nunca puede ser tal más que cuando va dirigido, con todas nuestras fuerzas, a lo enteramente otro de nosotros mismos, o sea, a lo eterno, a la plenitud eterna: a lo humanamente imposible, a lo escandaloso y paradójico (García-Baró 297).

Claramente, para el *homo religiosus* lo sagrado es una modalidad de ser en el mundo (Eliade, 1964, 1974, 1981). Dicha modalidad, como se ha analizado, se ejecuta en el mundo fenomenológico, circunstancial y profano que conduce a trascender esta misma realidad, pues en él se encuentra la inmanencia de lo divino. Por eso, el sujeto lírico retrata, en "De arcilla estoy hablando…", al ser místico indoamericano que conoce su doble naturaleza, la acepta y, que gracias a ella, acoge en lo cotidiano lo trascendental:

Yo he conocido hombres
apasionadamente
desnudos por albas,
poseídos por un
frenesí de ser bosque,
llenos de lunas, llenos
sus ojos y sus manos,
anidados por pájaros
plurales como inviernos.
Hombres que conocían
una secreta lengua
de dichas y relámpagos.
Que no buscaban, eran
la tierra caminando
y besando y atando,
entregando a los árboles
la verdad de su cielo
y al ganado la paz
vencida de los mares.
Hombres que no acabaron
en su día de ceniza,
porque la tierra guarda
siempre resurrecciones. (301)

En estos versos, el isomorfismo de símbolos ascensionales ("bosque", "pájaros", "cielo") y espectaculares ("albas", "lunas", "relámpagos", "mares") representa la actitud religiosa de quienes viven lo sagrado: esa "ansia" o "deseo" de reintegrarse a la unicidad trascendente a través de sus experiencias del misterio tremendo y fascinante.

Ya se han expuesto los simbolismos del "alba", la "luna" y los "pájaros" que permiten interpretar estos elementos como hierofanías.

El simbolismo del "bosque" se encuentra ligado al de la "montaña", en cuanto ambos representan un *axis mundi* (Chevalier y Gheerbrant, 1988). El "bosque" connotaría, específicamente, la teofanía manifiesta en la "montaña", pues simboliza "una inmensa e inagotable reserva de vida y un conocimiento misterioso" (Chevalier y Gheerbrant 196). Así, la metáfora "frenesí de ser bosque" sugiere la necesidad ("ansia", "deseo") de lo sagrado de los seres religiosos indoamericanos; esos "Que no buscaban, eran/ la tierra caminando/ y besando y atando,/ entregando a los árboles/ la verdad de su cielo/ y al ganado la paz/ vencida de los mares". Esos mismos que no solo incursionaron en un viaje exterior y físico al ascender por el "bosque", sino que también interiorizaban un viaje de regreso a la "tierra", ahí, hacia el centro donde ocurre la hierogamia; donde esos "Hombres que conocían/ una secreta lengua/ de dichas y relámpagos", esos "Hombres que no acabaron/ en su día de ceniza" sienten que regresan al útero telúrico, cósmico y, por tanto, numinoso porque, en el "bosque", "la tierra guarda/ siempre resurrecciones". El "bosque", así pues, materializa el arquetipo de la *tellus mater*, en primer lugar; en segundo, constituye un símbolo de la intimidad, ya que configura un espacio de reposo primordial, regeneración y reinserción en el Uno, ya que la muerte en él

es eufemizada y valorada. Debido a esto, por último, el "bosque" refuerza el esquema nocturno que permite interpretar al ser religioso, a esta "tierra caminando", como una tumba vegetal (símbolo cíclico) que "guarda/ siempre resurrecciones" no solo simbólicas y espirituales, sino también físicas, puesto que al ser "tierra" tiene la capacidad de transmutar la muerte en vida como los vegetales que, paradigmáticamente, se encuentran siempre cargados de valores sacralizados por su verticalidad, capacidad de crecimiento, muerte y regeneración (Chinchilla, 2010).

Estas últimas interpretaciones y argumentos del "bosque" y el ser como "tumba vegetal" —ambos "tierra" que "guarda/ siempre resurrecciones"—, aunados a aquel indicio en "Oración de la ceniza" donde el espíritu del sujeto lírico y los otros piden la devolución del cuerpo material, permitirían en conjunto afirmar la presencia de la metempsicosis como idea inherente al pensamiento filosófico indoamericano según el sujeto lírico.

Aunque esta idea no es parte de la filosofía náhuatl, para algunas escuelas una cierta especie de "metempsicosis" era posible, debido a que se creía, primero, que después de cuatro años de muerto se descomponía el cuerpo y el ser viajaba a Mictlan o podía ser resucitado. Algunos de los informantes de Sahagún cantaban: "En cuatro años, en el más allá hay resurgimiento,/ ya no se fija la gente, ya perdió la cuenta,/ en el lugar de los descarnados, en la casa de plumas de *Quetzal*,/ hay transformación de lo que pertenece al que resucita a las gentes" (1524, cit. en León Portilla, *La filosofía…* 207). En segundo lugar, respecto de los niños muertos se decía que iban a Chichihuacuauhco, donde este árbol nodriza los alimentaba mientras descendían de nuevo a la tierra. Sin embargo, otros diferían rotundamente de tales ideas y defendían; al respecto, los siguientes versos: "¿Acaso por segunda vez hemos de vivir?/ Tu corazón lo sabe:/ ¡una sola vez hemos venido a vivir!" (Sahagún, 1524, cit. en León Portilla, *La filosofía…* 207); "¡Nunca más vendré,/ nunca más habré de pasar por la tierra,/ en tiempo oportuno,/ porque yo me voy, yo me voy…!", "No dos veces se nace, no dos veces es uno hombre:/ sólo una vez pasamos por la tierra!", "¿es que alguna vez más vendremos a la tierra?", "¿Vendrán otra vez aquí?,/ ¿han de volver a vivir?" (Garibay, *Poesía…* II… 58, 82, 117, 127). Como se ve, el problema de la supervivencia después de la muerte generó distintas opiniones dentro de la filosofía náhuatl y la idea de una posible reencarnación no logró prevalecer en el pensamiento religioso náhuatl, al contrario del que la vida es únicamente una sola experiencia (León Portilla, 1974).

Tampoco parece haber predominado en la filosofía maya, pues ellos "creían en la inmortalidad del alma y en la vida de ultratumba de que aquélla disfrutaba al desprenderse del cuerpo terrenal" (Morley 249); por eso, efectuaban ceremonias funerarias que aseguraran la esperanza de perduración en el más allá (Rivera, 1986).

Para los incas, sin embargo, el mundo "estaba animado por un sinnúmero de seres. Para él no existía prácticamente ninguna materia inanimada, por lo que veía en la muerte un problema enigmático" (Huber 111). Desde el punto de vista animista, la energía se transforma constantemente; por eso, con la muerte no acaba la manifestación enérgica de un ser, sino que esta viaja a otro plano o repite un ciclo aquí o en el más allá, pero siempre en alguna parte. Así pues, esta creencia que determinaba la interacción religiosa y cotidiana de los incas con la naturaleza comprueba en su cultura la idea de "la metempsicosis o la transmigración del alma por varios cuerpos en varias experiencias" (García Gual 71). Los incas creían "que los muertos han de resucitar con sus cuerpos y volver a poseer lo que dejaron; por eso lo mandaban echar consigo en las sepulturas, y les ponían a los muertos todo lo mejor que tenían, porque creían que como salían de acá así habían de aparecer sus ánimas allá donde iban" (Krickeberg 190), es decir, al *hurin pacha*: el más allá en el interior de la tierra (García, 2009).

Además de los precedentes en los pensamientos náhuatl e inca, posiblemente el sujeto lírico, en cuanto ser hispánico, incorpora esta idea al repertorio filosófico de *Geografía invisible de América*, pues le llega también desde la herencia pitagórica, vía el *Gorgias*, el *Fedón* y *La república* de Platón (1992); y desde la cultura latina, donde tal pensamiento formó parte esencial de la vida religiosa occidental, hasta que el emperador Constantino y el obispo Osio de Córdoba la eliminaron por conveniencia al delimitar los valores morales del cristianismo en el Concilio de Nicea en el año 325.

En fin, el antedicho retrato del *homo religiosus* indoamericano describe a un ser que acepta por igual el viaje exterior en la realidad profana e interior en la realidad sagrada, con el fin de morir y regenerarse simbólica, física y espiritual hasta reintegrarse al Uno en medio de un acaecer cósmico cíclico, tal y como lo creyeron y experimentaron aquellos sugeridos ancestros pastoriles de los indoamericanos, quienes entregaban "a los árboles/ la verdad de su cielo/ y al ganado la paz/ vencida de los mares", antepasados de las culturas primarias o constitutivas, en las cuales se diferenciaba entre la "tierra" como un segundo plano opuesto al "cielo" y se distinguía binariamente entre la vida y la muerte, el día y la noche, lo blanco y lo negro, el sol y la luna, derecha e izquierda, arriba y abajo, el hombre y la mujer, el dios del cielo y la diosa de la tierra, entre otros pares (Imbelloni, 1949).

En "El cofre del silencio", el sujeto lírico se dirige directamente a un "tú" quien es un ser espiritualmente regenerado y conocedor de verdades trascendentales. Un ser en cuyos "labios", "respiración", "mano de platas" y "mirada" lleva las "humedades" místicas y nocturnas (obsérvese la sintaxis imaginaria de "estrella", "platas" y "luna" respecto de la noche tranquila, símbolo de la inversión), que representan un instrumento o rastro de la

frescura y potencia de lo sagrado representado por el agua que, ya del "cielo" ("lluvia"), ya de la "tierra" ("humedades fluyendo"), siempre procede del numen, como lo narra el mito náhuatl de Tláloc. Un ser que es presentado, asimismo, como símbolo de la inversión, pues participa de un juego de encastres: él alberga verdades místicas en su cuerpo metaforizado como "un cofre puro", él ingresa luego en el "bosque", simbólica o físicamente es depositado después en la "tierra" ("Cavidad donde todas/ las estrellas duermen./ Hoy volvemos a ti") que es lo mismo el cosmos, el numen. Así esta gradación ascendente o encajonamiento simbólico de lo microcósmico en lo macrocósmico refuerza el mito del *anima mundi*, la unicidad a que pasa a formar parte significativamente el ser religiosos indoamericano cuando regresa material y espiritualmente al útero telúrico:

> *Tú guardarás el nombre*
> *que sostuvo la estrella*
> *en nuestros labios.*
> Y esta *respiración* inextinguible
> de piedra y hombre tienen
> compartiendo el ocaso.
> Y la *mano* de platas
> que la luna nos dio
> para tocar la luna.
> Y esta *mirada* llena
> de humedades fluyendo,
> fueron, serán, son vértigos
> hacia indecibles lejanías.
>
> *Eres un cofre puro*
> *en medio de la lluvia,*
> *sosteniendo tus rosas,*
> *tus montañas, tus dioses,*
> tu ajustada hermosura,
> frontera de la ausencia,
> concavidad del beso,
> quietud ante la espina,
> sed de todos los rumbos,
> matriz de la distancia,
> textura de los sueños,
> espejo de los signos,
> cumplimiento del día,
> espera de los vuelos. (303-04)

En conclusión, el ser místico indoamericano, al sentirse reintegrado en el Uno, experimenta cómo el numen lo habita y crece dentro de sí. A ello se amoldarían las palabras de García-Baró: "Dios me conoce, me escruta, me explora, asistió a la formación de mis huesos desde dentro de ellos mismos, y para él nada está oculto de lo que está, sin embargo, oculto a los ojos de los hombres" (289). Sin embargo, al tratarse de un *algo* sobrenatural que escapa de la razón y supera la materialidad humana, que es "*automanifestación* o *autorrevelación generadora y creativa*, incluso *autogenerante*" (García-Baró 307), su aspecto

terrible produce en el ser un efecto psicosomático que el sujeto lírico describe como dolor. Inkarri es el dios que, en este caso, el ser religioso, según el sujeto lírico, siente despertar dentro de sí a modo de un "niño" y que convierte a este último también en un "niño" que responde fácil, espontánea y naturalmente al llamado transformativo y regenerador del *mysterium tremendum et fascinans*. Así, el ser místico indoamericano no solo nace y muere físicamente, sino que también resurge inconsciente, simbólica, mítica, psíquica, existencial y religiosamente cuando acepta su doble naturaleza y pertenencia, purifica su naturaleza profana y se adentra en la vida sagrada, la acoge: "Inkarri es ese niño/ tan largamente herido/ que al nacer y al final/ de cada hombre, duele".

Por último, obsérvese que la realidad y naturaleza sagradas del *homo religiosus* y el cosmos son representadas, en *Geografía invisible de América*, mediante un isomorfismo de símbolos espectaculares ("luz", "relámpago", "sol", "día", "amanecer", "alba", "albor", "destello", "claridad", "mar", "oro", "diamante", "lluvia", "tarde", "lo invisible"), ascensionales ("cielo", "azul", "lejanía", "prados"[190], "pájaro", "ala", "vuelo", "ángel", "bosque") y diairéticos ("fuego", "llama", "agua").

3.1.2. FACULTADES DEL SER INDOAMERICANO Y LA BÚSQUEDA DE LO SAGRADO

3.1.2.1. LA INTUICIÓN Y EL CONOCIMIENTO TRASCENDENTAL

Velasco pregunta en un momento: "¿Cómo se realiza la experiencia y por tanto la conciencia del Dios absolutamente trascendente por una mente como la humana ligada en su funcionamiento a las imágenes que obtiene de su contacto sensible con el mundo?" (34). A dicha interrogante pretende responder esta sección.

El epígrafe de "Himno de la mirada" rememora cómo el *Popol vuh* describe que, desde su origen, la tercera generación de humanos contaba con la capacidad de conocer el universo y la facultad de contemplarlo todo:

> Fueron dotados de inteligencia; vieron y al punto se extendió su vista, alcanzaron a ver, alcanzaron a conocer todo lo que hay en el mundo. Cuando miraban, al instante veían a su alrededor y contemplaban en torno a ellos la bóveda del cielo y la faz redonda de la tierra… Grande era su sabiduría; su vista llegaba hasta los bosques, las rocas, los lagos, los mares, las montañas y los valles (Albán, *Infinita…* 178).

[190] Obsérvese que los "prados" es un símbolo ascensional, análogo a la "distancia" y la "lejanía".

No obstante, dicha cualidad fue vedada por los mismos dioses mayas-quichés al arrojarles un vaho —una "lluvia" dice el sujeto lírico— sobre los ojos. La consecuencia de tal censura mítica se deconstruye: "*Así fuimos vencidos, desnudados*,/ *como un abismo*/ *donde caen las lluvias*/ *más oscuras y rápidas*,/ sobre los cuerpecillos/ inertes de los pájaros,/ que yacen traspasados/ por las espinas negras/ y desmedidas del azar".

Como se ha expuesto, el ser religioso es capaz de superar esta ceguera que lo tiende a aislar en las circunstancias terrenales y la realidad profana ("abismo", "lluvias/ más oscuras y rápidas", "espinas negras"), a medida que descubre su doble naturaleza y se deja llevar por esa "ansia" o "deseos" de la actitud religiosa motivada en todo momento por la intuición.

De acuerdo con Jung (2004a, 2004b, 2004c), tanto los contenidos intuitivos como los arquetípicos son productos de lo inconsciente; ambos trascienden a la consciencia: los primeros irrumpen a modo de ocurrencia o percepción inconsciente, mientras que los arquetipos se materializan en símbolos. Así, por tanto, la intuición y los símbolos arquetípicos religan lo inconsciente colectivo y la consciencia, lo universal y lo individual, el cosmos y lo humano, lo trascendente y lo inmanente, lo objetivo y lo subjetivo (Durand, 1971, 1993; Chevalier y Gheerbrant, 1988; Jung, 2004e).

En "La gesta transparente", se comienza a poetizar sobre la naturaleza y función de la facultad intuitiva. En primer lugar, se representa lo inconsciente y su energía psíquica:

> *El agua es como el sueño*:
> *densamente poblada*
> *de criaturas que acercan*
> *sus sombras a la vida*
> *y se detienen.*
> *Número de cristal*
> *que sucede y sucede hacia su abismo,*
> *deseo de la niebla*
> *que cruza el laberinto de la oscuridad,*
> *tan sólo armada de rumores*.
>
> […]
>
> Todo es múltiple y rápido
> como un cambio de sombras,
> pero *sólo hay un agua*
> *en un mar y en un tiempo,*
> *desde el fondo llamando*
> *en su búsqueda de ojos,*
> *cometiendo delgadas maravillas voraces,*
> *manando con la cruel lucidez*
> *de toda transparencia*. (155)

Lo inconsciente, en cuanto sistema de virtualidades, centro de fuerzas invisibles, núcleo dinámico y elemento de la estructura numinosa de la psique (Durand, 1971), es representado

por el "agua": "símbolo de las energías inconscientes, de las potencias informes del alma, de las motivaciones secretas y desconocidas" (Chevalier y Gheerbrant 60). Dentro de lo inconsciente se mueve la energía vital (Jung, 2002a, 2007); pero, como sobre ella no se puede dar demostraciones o concreciones, el sujeto lírico se refiere a ella con poesía, simbolizándola como quimeras ("criaturas que acercan/ sus sombras a la vida/ y se detienen"), fuerza profunda y misteriosa de sabiduría ("Número de cristal[191]/ que sucede y sucede hacia su abismo"), forma indeterminada que escapa de todo concepto racional ("deseo de la niebla[192]/ que cruza el laberinto de la oscuridad") o voces profundas y confusas para la percepción consciente ("tan sólo armada de rumores"). Desde el espacio profundo de la psique ("un agua/ en un mar y en un tiempo"), emergen las ocurrencias intuitivas ("desde el fondo llamando/ en su búsqueda de ojos"), mostrando o revelando experiencias irracionales, contenidos afectivos y simbólicos, vivencias profundas y trascendentales ("delgadas maravillas voraces,/ manando con la cruel lucidez de toda transparencia"); verdades manifiestas en un instante epifánico y poético: "A veces *una luz*/ *estalla hacia el instante*,/ e ilumina una frente/ de cenizas sin nadie".

De nuevo se relaciona el despertar intuitivo y religioso con el "niño", pues ¿en quién mejor que en este la facultad intuitiva se encuentra en estado natural, ensoñador, espontáneo y creador, ya que todo "niño" está aún poco mediado por el pensamiento racional? ¿En quién mejor que en un "niño" se visualiza el (re)nacimiento del indoamericano que acoge místicamente la aceptación de su doble naturaleza y pertenencia? Este símbolo materializa, por tanto, el arquetipo del niño (Jung, 2002d): esa imagen que representa el aspecto preconsciente de la infancia del alma; el estado originario, inconsciente e instintivo, o bien intuitivo; la posibilidad y el futuro en potencia, ya que surge como *tertium* entre lo inconsciente y la consciencia en medio de una situación de desarrollo ―verbigracia la aceptación antedicha del místico―, como figura salvífica, un hacedor-de-la-totalidad, expresión del ser inicial antes del sujeto ―dígase profano― y ser final después de este ―llámeselo pleno religiosamente―. Sobre el sentido del arquetipo del niño según *renatus in novam infantiam*, afirma Jung: "el 'niño' simboliza la naturaleza preconsciente y postconsciente del hombre. Su naturaleza preconsciente es el estado inconsciente de la más tierna infancia, la naturaleza postconsciente es una anticipación *per analogiam* más allá de la muerte. En esta representación se expresa la naturaleza global de la totalidad humana"

[191] Chevalier y Gheerbrant relacionan el cristal con lo inconsciente, ya que es por excelencia "el símbolo de la adivinación, de la sabiduría y de los poderes misteriosos otorgados al hombre" (358).
[192] "Símbolo de lo indeterminado: aquella fase evolutiva en que las formas no se distinguen aún, o aquel momento en que las formas antiguas desvaneciéndose no son todavía remplazadas por formas nuevas precisas" (Chevalier y Gheerbrant 751).

(“Acerca de la psicología…” 165-66). En fin, los valores simbólicos de este arquetipo se expresan en la estrofa: “*Hay un poder en cada*/ *dolor que no es la sangre*./ Una ―¡ay!― lamparera/ bandada que sostiene/ los fervorosos ríos/ que circundan el alba./ *Hay un niño perdido*/ *en los ojos del siempre*/ *al final de la lluvia*”.

Así pues, la mirada intuitiva de todo *homo religiosus* es como la de un “niño”: “Y que en mis ojos crezcan/ todas las transparencias/ necesarias del viento”. Las verdades que con ella se *ven* permiten superar las apariencias de la realidad profana (“¿Para qué el espejismo/ si no deslumbra sueños?”), generar “deseos” de morir a esta modalidad de vida y resurgir reintegrado a la luz-oscuridad primaria del cosmos (“Alrededor ceñidas transparencias/ desean enlazarse en un cuerpo de sombra”). Sin embargo, únicamente se puede hablar o referir sobre estos saberes irracionales de manera secundaria, parafraseada: “¿O es que creéis que la memoria basta,/ o la palabra basta y su roído fuego,/ o que la luz nos dice/ todas las levedades nunca muertas?” Esta pregunta retórica enfatiza irónicamente el hecho de que el concepto no puede *decir* la “luz”, revelar en su totalidad la dialéctica, conducción del misterio y expresión que es toda palabra en sí misma, pues como afirmó Schleiermacher: “Toda intuición religiosa es obra que existe por sí misma… y nada sabe de deducciones y eslabonamientos lógicos” (1920, cit. en Otto 117).

Estas verdades intuitivas o “transparencias” emergentes de lo inconsciente y trascendentes a la consciencia (“ojos”) son representadas originalmente como “musgo” y “liquen”. Para comprender la singularidad de estos dos últimos símbolos albanianos asociados con la intuición, se debe analizar el simbolismo de cada uno de ellos.

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. Primero, el “musgo” se vincula 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, de Tláloc. 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 22). Por último, el "musgo" es en sí mismo un 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 (Durand, 1982). 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 dígase: 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.

Los líquenes, desde el punto de vista biológico, no son exactamente plantas, sino organismos resultantes de la relación simbiótica entre un alga unicelular y un hongo. Estructuralmente, son similares a una planta seca y tienden a crecer ―como los musgos― en sitios húmedos y extendiéndose sobre rocas o cortezas de árboles (Starr y Taggart, 2004; RAE, 2014). Casi siempre, los líquenes se encuentran asociados a cuerpos que pueden descomponerse, pues los hongos necesitan alimentarse de alguna materia orgánica, mientras las algas ayudan con la fotosíntesis. De ahí que, en el plano simbólico, se pueda considerar al "liquen", por una parte, "símbolo de la vida regenerada por la fermentación, la descomposición orgánica, es decir, la muerte" (Chevalier y Gheerbrant 576), debido a las cualidades de su parte fúngica; y, por otra, como "reserva de vida, […] una vida sin límite y que nada puede aniquilar, la vida elemental, el alimento primordial" (Chevalier y Gheerbrant 75), según las cualidades de su parte fotosintética. Así pues, se representa la intuición como "liquen", puesto que dicha facultad supone una vida sagrada renaciente de la descomposición simbólica de lo profano, o bien física de ese humus que es el *homo religiosus*. La intuición es un "liquen": una fuente de patencia inconsciente que estructura y sustenta al ser.

En fin, el pensamiento del sujeto lírico de *Geografía invisible de América* sobre la facultad intuitiva concuerda en todo momento con la máxima de Otto: "la intuición de lo eterno ha de aparecer clara en lo temporal" (209), en la realidad profana y lo circunstancial, porque solamente a través de ello se ha de llevar a un conocimiento trascendental, a una transconsciencia (Velasco, 2004). En este sentido, expresa el sujeto lírico: "Los trabajos del hombre/ son el poder del tiempo/ y lo hacen brotar desde la exacta,/ insobornable y dura/ finitud de las cosas".

En el ser indoamericano se cumple esa "'penetración intuitiva' de la experiencia mística que permite a quien la vive entrar en contacto con lo que se le ofrece en ella de una manera particularmente íntima, más allá del orden de las apariencias vigente en la vida ordinaria, el orden de la ilusión, *m*[*â*]*y*[*â*], en que vive el sujeto que se limita a ella" (Velasco, "El fenómeno…" 28). De ahí que se represente de manera original y singular la facultad, mirada y búsqueda intuitivas del nuevo ser religioso con los símbolos "musgo" y "liquen": "*El musgo va llenándote los ojos,*/ *y tus palabras son*/ *sólo musgo cantando*./ *El liquen primitivo de la sed*/ *entre tu cuerpo sueña*/ *con otros laberintos*./ […] Que su memoria es *musgo*/ siempre buscando el mar".

3.1.2.2. LA FE Y LAS VIVENCIAS DEL MISTERIO TREMENDO

La fe y la actitud sagrada son siempre una elección; son resultado de un acto volitivo. En esta dirección, cantó la poeta costarricense Eunice Odio: "¿Quién te podría traer hasta tu alma [sino tú]?" (256). Por eso, el concepto vital de fe mantiene relación intrínseca con el de intuición, pues ambas son un conocimiento y un proceso dialéctico espiritual con lo numinoso. De ahí que cada sujeto elija sus creencias religiosas, descubra su facultad intuitiva, obtenga un conocimiento subjetivo, irracional, simbólico y mítico a través de ella y, partiendo de este saber, contemple el mundo y asuma la realidad de una manera distinta. En fin, cada quien decide su sistema de valores religiosos a partir de su intuición y el conocimiento que obtiene de esta, para adentrarse en su propia fe, experiencia mística y contemplación del mundo como un espacio sagrado, una realidad supracósmica.

La energía psíquica intuitiva, según se ha advertido, se manifiesta a veces como lo sagrado, de un modo extraño, incomprensible y espontáneo que llega a colmar de un asombro intenso el ánimo y provoca una respuesta corporal; por ejemplo, unas "lágrimas": "¿Puedes oír, acaso,/ este empuje de lluvia con raíces/ que sabemos naciendo con tus lágrimas?" Así, el *mysterium tremendum* se vive y, en consecuencia, la fe íntimamente se (re)afirma.

"No hay esplendor sin ojos azorados./ No seremos eternos/ si lo que muere no nos interroga". En estos versos, los benefactores Tepeu y Gucumatz hablan de nuevo e indican justamente ese estado de conmoción espiritual que predeterminaron en el ser humano, para que estos pudieran experimentar lo trascendental, lo eterno, tuvieran fe y, por lo tanto, cumplieran con su función adoradora.

Esta fe que lleva a confiar en el misterio del cosmos ("esa claridad/ de templo inexplicable/ que en la mirada de los niños nace"), la existencia de lo Supremo luminoso ("Bello Señor mío", "mares de la aurora", "dorada distancia", "cielo"), en su inentendible y

supracósmica naturaleza porque Él es Alfa y Omega ("los dos espejos/ totales de tu rostro"), en que se es creación suya, en que hay esperanza cuando se vive lo trascendente, es profesada por un maya-yucateco —así lo sugiere el epígrafe de "La oración de la sombra": "Vine, vine… a merecer de ti tu alegría, Bello Señor mío, porque Tú das lo que no es malo, las buenas cosas que están bajo tu mano" (*Libro de los cantares de Dzitbalche,* cit. en Albán, *Infinita…* 222)—:

> Sí, vine, vine, *Bello Señor mío*,
> a recibir la vasija colmada
> de pedrería y mares de la aurora.
> A recorrer la más dorada
> distancia impredecible,
> la que entre Tú y la piedra
> es creadora de dioses.
>
> *Porque Tú das sustancia*
> *de diamante ternísimo*
> *a los ojos que aman*,
> *y fortaleza de roca con llanto*
> *a la desolación*.
>
> *En mis manos vacías*
> *has trenzado las llamas*
> *de tu cielo y mi cielo*.
> Y al lado de mis piernas
> el más veloz abismo,
> en donde el mar desgasta
> durísimos silencios.
> Pero aún más veloz
> es el sueño, que tú también me diste,
> y la plata que en él
> es torre y de[s]nudeces.
>
> […]
>
> Ay, quedamos cegados
> entre los dos espejos
> totales de tu rostro.
> Nosotros nos amamos
> extasiando la arcilla,
> con esa claridad
> de templo inexplicable
> que en la mirada de los niños nace. (222-23)

La antítesis "diamante ternísimo" llama la atención. Simbólicamente, el diamante es por excelencia el símbolo de la limpidez, la perfección, la dureza, la luminosidad, el origen ancestral de la sabiduría que se engendra a sí misma (Chevalier y Gheerbrant, 1988). Al haber sido creado con esta "sustancia" divina, el indoamericano tiene fe en que su naturaleza sagrada le permitirá superar su ser "ternísimo", su naturaleza profana, de modo que supere los "durísimos silencios" y logre reconciliar, como lo expresa en el fondo el oxímoron antedicho, lo terrestre-profano y lo potencial-sagrado del *homo religiosus*. En los versos "el más veloz

abismo,/ en donde el mar desgasta/ durísimos silencios" se escuchan ecos de la imagen del "mar" desarrollada con amplitud en *El viaje interminable*.

Se concluye cómo se debe vivir el misterio tremendo de lo sagrado y tener fe en ello, a pesar de que la existencia humana se resuelva en una muerte que, allende las connotaciones profanas y negativas, disuelve las diferenciaciones entre el ser y el numen y, por tanto, representa la vía de acceso a la henosis, a la unificación con el cosmos:

> Ya lo sabrás: *instintos*
> *despiertos como ángeles*,
> *te guiarán, sueño a sueño,*
> *roca a roca, posando*
> *un instante tu peso*
> *de garza sentenciada,*
> *sobre las verticales*
> *olas de lo insondable,*
> *hasta el final*, en donde
> será un día la muerte. (228)

3.1.2.3. LA UNIÓN MÍSTICA Y LAS VIVENCIAS DEL MISTERIO FASCINANTE

Como afirma Récéjac: "El misticismo comienza por el sentimiento de una *dominación* universal *invencible* y, después se convierte en un deseo de unión con quien así domina" (1897, cit. en Otto 30). Precisamente, este deseo de henosis es alimentado por las vivencias del *mysterium fascinans*, el cual penetra gradualmente en la consciencia del ser religioso hasta obligarlo a depender, buscar y apetecer su comunicación con lo numinoso.

El aspecto insaciable de lo fascinante de lo sagrado se poetiza "En la doble memoria":

> Hay que tomar los vasos
> con las manos solares,
> y abrevar hasta el fondo
> cada gota y sus llamas
> gemelas de la sombra.
>
> Que los vasos se llenan
> de mundo en las mañanas.
> —¡Ah indefensa alegría
> de la luz ofreciéndose!—
> y el que los bebe sabe
> que lo bebe la muerte. (221)

En estas estrofas, se presentan tanto los continentes como los contenidos como símbolos de la intimidad. Por un lado, los "vasos", en cuanto continentes, acogen y albergan la posibilidad de comunicación y reunión místicas del régimen nocturno, aunque particularmente en plena alba, de modo que "tomar" estos "vasos/ con las manos solares", estos recipientes

sagrados, representa un acto de eufemización de la existencia o muerte profana ("y el que los bebe sabe/ que lo bebe la muerte") y, por tanto, una vivencia de reposo y deleite sagrados. Por otra parte, el contenido de estos "vasos" connota claramente el carácter digestivo del régimen nocturno, ya que es el alimento ritual que otorga y simboliza la vida, el encuentro íntimo, la nutrición con lo sagrado y la transformación espiritual. Esta bebida conformada por "cada gota y sus llamas/ gemelas de la sombra" constituye una *coincidentia oppositorum*, pues se reúnen la luz de las "mañanas", el poder uránico que despierta la naturaleza espiritual del ser y ofrece las posibilidades y existencia del misterio sagrado, la esperanza y vitalidad en Ello, más su "sombra", esa oscuridad propedéutica o realidad profana que permite conscientemente la germinación espiritual hacia una existencia plena y menos trágica.

Por lo anterior, a estos "vasos" y su contenido se les reviste de un papel sacramental, con el fin de crear un vínculo con la divinidad, de modo que se abolen las condiciones profanas de la existencia cotidiana y el devenir temporal. Puesto que lo fascinante de lo sagrado nunca se sacia, el ser indoamericano emplea estos "vasos" y bebe ritualmente, hasta alcanzar una conversión y una regeneración, gracias a su disposición espiritual, en medio de una experiencia colectiva o individual mística, excesiva por exaltación ("¡Ah indefensa alegría/ de la luz ofreciéndose!"). Para él, como para los seres arcaicos, se trata de una comunión alimenticia, donde justamente los alimentos representan una transustanciación (Durand, 1982); donde lo sagrado, "lo real es de primera intención un alimento" (Bachelard, *La formación…* 199). De ahí que, quizás, los "vasos" no sean tan valiosos como la sustancia envuelta: "La cualidad profunda, el tesoro sustancial no es lo que encierra sino lo encerrado" (Durand, *Las estructuras…* 265). Al beber "cada gota y sus llamas/ gemelas de la sombra", el indoamericano religioso interioriza una interioridad superlativa: una sustancia que tiene y es en sí misma un interior (Bachelard, 2000).

Esta imagen redunda en "Los mares compartidos". Desde el epígrafe de este poema, se expresa cómo el ser indoamericano alcanza el consuelo y realización de su henosis por medio de símbolos de la intimidad asociados con la dominante digestiva: "y antes que comiencen a beber, derraman un poco de chicha del *macte* o vaso en que beben, mochando y adorando a Ataguju y a la tierra, y ésta derraman en señal de o bendición que hacen a su Criador" (*Relación de la religión y rito del Perú*, cit. en Albán, *Infinita…* 291). En el poema se canta:

> *Compartimos la sed contra la sombra,*
> *este gesto deicida*
> *de ir hacia la noche*
> *sin lámpara, ni oro, ni horizonte,*
> *con una flecha que fue azul y lluvia,*
> *partiendo de las manos a la nada.*

Compartimos la simple
frontera de estar vivos:
cada uno ocupando
su vigilia de arcilla,
lejanamente hechos
de precipitaciones
y de armas profusamente inútiles,
como el adiós.
Boca con boca con la tierra, damos
un trago a su quietud.
Y compartimos todos los manantiales,
la cresta de la ola,
donde la transparencia más fugaz
ya es contigua del cielo
y esa humedad delgada
que sostienen los prados
un sol antes del alba. (291-92)

En la primera estrofa, se disponen los valores negativos, agobiantes y atadores del régimen diurno con que se describe la realidad profana en el poemario. Inmediatamente, se los contrarresta con el rito mismo de los continentes y contenidos, aunque se amplía el esquema: los "vasos" ahora son la "tierra", continente por excelencia que materializa el arquetipo de la *tellus mater* y conjuga las figuras de intimidad, reposo, nutrición, vida, muerte, regeneración y promesa de supervivencia espiritual ("Boca con boca con la tierra, damos/ un trago a su quietud"). El contenido sigue siendo la luz alboral, pero también la otra sustancia primordial que igualmente materializa el arquetipo de la *tellus mater*: el agua marina ("la cresta de la ola"), terrestre ("manantiales") y uránica ("donde la transparencia más fugaz/ ya es contigua del cielo").

En definitiva, la unión mística de los indoamericanos es representada por símbolos de la intimidad, ya que las vivencias del misterio fascinante conducen a que estos seres religiosos experimenten un sentimiento absoluto de dependencia, de *unitas indistinctionis*, que cada vez más es buscado y apetecido, en virtud del contacto, la comunicación, la posesión de lo sagrado y la énstasis.

3.1.2.4. LA CONTEMPLACIÓN MÍSTICA

La contemplación es la consecuencia directa de la unión mística. La facultad intuitiva y la fe conllevan esta inquietud y "ansia" de contemplar el cosmos, este "deseo" de auscultar un saber profundo y trascendental ("ojo"), que desnuda al ser de aparentes verdades o vestiduras sobre el mundo y la existencia profanos ("claridad creada"), lo convierte en "un visitado mármol/ en que la estrella escribe/ la noche revelada". En esta metáfora, el "mármol" connota, por extensión del simbolismo de la piedra, el movimiento ascensional de la transmutación

espiritual[193], la regeneración del espíritu hacia lo sagrado, la liberación de la naturaleza bruta o profana. De ahí que se exprese una *coincidentia oppositorum* al transmitirse la idea de la unión de la doble naturaleza del ser, su individuación. Este camino hacia la contemplación, pues, se sugiere en los siguientes versos: "Oh sabio Hanubk'u,/ *¿cómo llegar al punto*/ *—ese de tu ojo y nadie—*/ *donde el hombre ya sabe*/ *ser claridad creada*?/ Ahí, donde *la sola desnudez*/ *sea un visitado mármol*/ *en que la estrella escribe*/ *la noche revelada*".

A la anterior inquietud y pregunta, parece responder esta estrofa:

> Venid. *Tocad*. *Mirad*.
> *Éste es nuestro reino,*
> *en donde la luz puede*
> *ejercer su deseo indescifrable,*
> siendo *ola*, y luego
> por otro instante, *playa*
> que separa los vértigos,
> o *montaña* a lo lejos
> de alucinadas sombras,
> *para después verterse*
> *en manantial que llama,*
> *y más tarde reunirse,*
> *sólo musgo, al silencio,*
> o subir como araña de vigilia
> por el frío de su plata,
> y caer de los árboles
> más altos de la lluvia
> como aroma de savia. (180)

Toda la estrofa es una invitación a intuir y contemplar por doquiera los rastros de la inmanencia numinosa en el mundo, donde el ser es, por un lado, como una "ola" en el vaivén de su vida y, por otro, metonimia del cosmos, de esa "playa" o espacio en que los límites entre lo inconsciente y la consciencia, lo terrenal y lo celestial ("mar", "cielo", "lejanía"), entre la realidad profana y la sagrada se tensan dialécticamente. Tales versos estimulan a que los otros asciendan a esa "montaña", centro de hierofanías y teofanías, donde el ser religioso anhela encontrar el "manantial que llama", esa agua vida que "es, como la lluvia, la sangre divina, la semilla del cielo. Es un símbolo de la maternidad […] es el agua lustral, la substancia misma de la pureza […] origen de la vida interior y de la energía espiritual" (Chevalier y Gheerbrant 516-17). Este "manantial que llama" ha de convertir al ser indoamericano en "musgo" cuando consiga la individuación de su doble naturaleza y logre reintegrarse al cosmos; en otras palabras, cuando él intuya lo sagrado en lo profano, contemple los rastros divinos, imagine simbólicamente su realidad, materialice los arquetipos de lo inconsciente colectivo, ensueñe

[193] "Existe entre el alma y la piedra una relación estrecha […] La piedra y el hombre presentan un doble movimiento de subida y de bajada. El hombre nace de Dios y retorna a Dios. La piedra bruta desciende del cielo; transmudada, se eleva hacia él" (Chevalier y Gheerbrant 827-28).

poéticamente la materia, asuma los mitos y viva las experiencias del *mysterium tremendum et fascinans*.

En este "manantial que llama" claramente se escuchan ecos de otra herencia hispano-cristiana del sujeto lírico: el misticismo que a su vez procede del sufismo musulmán e hispano-musulmán[194]. En esta metáfora albaniana, resuena la duodécima estrofa del "Cántico espiritual"[195] y el "Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe"[196], de Juan de la Cruz (2010). Los tres textos comparten el simbolismo de los manantiales o las fuentes como agua viva en medio de un centro sagrado, de "imagen del alma, en cuanto origen de la vida interior y de la energía espiritual" (Chevalier y Gheerbrant 516-17).

Significativamente, la sintaxis imaginaria de "montaña", "manantial" y "árboles" evoca el pensamiento maya-quiché de que los manantiales son sitios tabú, donde era prohibido pescar y desramar los árboles que dan sombra a las aguas, en otras palabras, mancillarlos, pues sin dichas aguas las realidades humanas no podrían ser purificadas ni las especies ser fecundadas ni asegurar su crecimiento (Durand, 1982; Chevalier y Gheerbrant, 1988).

En todo caso, las esencias de la contemplación y la unión mística bien pueden ser intelectuales o afectivas. Al respecto, recuérdense las palabras de Juan de la Cruz: "'la contemplación es ciencia de amor […] noticia de Dios amorosa'; 'advertencia amorosa simple y sencilla, como quien abre los ojos con advertencia de amor'" (s.f., cit. en Velasco, "El fenómeno…" 33). No obstante, el sujeto lírico de *Geografía invisible de América* prefiere acceder a la contemplación a través de los sentidos antes que por la mera razón. Los seres religiosos reconocen que el nuevo saber trascendente obtenido vía contemplativa es, como dijera Velasco, "cualitativamente diferente, gracias al cual han 'visto y oído' por ellos mismos" ("El fenómeno…" 28). Dichos conocimientos siempre habrán de manifestar una certeza subjetiva en los estados místicos: "Una certeza tal que quienes los viven confiesan dudar antes del testimonio de los sentidos que de lo que se les ha ofrecido en ellos" (Velasco, "El fenómeno…" 28). Justamente, el acto de contemplar con los sentidos del tacto, el oído y la vista es manifestado en "Todas las claridades":

> *Si acercáis vuestro oído de silencio*
> *al silencio que brilla* como un mapa
> de increadas lejanías,

[194] Asín Palacios (1981) es contrario a esta idea de que el misticismo hispano-cristiano viene del hispano-musulmán. Para él, es al revés: el misticismo musulmán derivó del contacto con las bases cristianas en Oriente.

[195] "¡Oh cristalina fuente,/ si en esos tus semblantes plateados,/ formases de repente/ los ojos deseados,/ que tengo en mis entrañas dibujados!" (Cruz 1003).

[196] Dicen las dos primeras y dos últimas estrofas de este poema: "Que bien sé yo la fuente que mana y corre,/ *aunque es de noche*.// Aquella eterna fuente está escondida,/ que bien sé yo do tiene su manida,/ *aunque es de noche*. […] Aquí se está llamando a las criaturas,/ y de esta agua se hartan, aunque a oscuras,/ *porque es de noche*./ Aquesta viva fuente que deseo,/ en este pan de vida yo la veo,/ *aunque es de noche*" (Cruz 1021-022).

hallaréis en lo ardiente,
en la antigua insistencia
de la luz en llevaros
al fondo del combate de lo oscuro
y lo pálido siempre,
en las torres caídas de la plata,
entre el oro que extiende
sus anillos solares,
en los dorados gajos
frutales del ahora.
Ahí, entre lo que esplende,
donde los sueños labran,
abandonadamente nocturnales,
las flechas del instante.
Cubiertos por las plumas
verdes y azules y altas,
en las aguas desiertas
de lo precipitado,
donde el ladrillo rojo
cae como los golpes
de una sangre remota,
Tepeu y Gucumatz, rodeados de claridad,
sostienen los espejos incesantes
del día y su deseo de memorias.
Porque ellos son un sol, el último
en que los sueños grábanse. (148)

En estos versos se expresa cómo el ser maya-quiché no solo escucha, ve y siente paradójica y simultáneamente rastros de lo numinoso en el atardecer, la "tierra" y las "aguas", sino que intuye y contempla la presencia sublime y misteriosa de sus dioses, creadores del orden y el cosmos, sus héroes ejemplares Tepeu y Gucumatz, así, dentro del mar, "rodeados de claridad", en su estado primordial mítico según el *Popol vuh*: "Cubiertos por las plumas/ verdes y azules y altas,/ en las aguas desiertas/ de lo precipitado". El oxímoron "oído de silencio" evoca cierta relación intertextual con la antítesis "la música callada" presente en el "Canto espiritual" (Cruz, 2010). Sin embargo, esta figura fusionada con la sinestesia en la imagen y acción: "Si acercáis vuestro oído de silencio/ al silencio que brilla" únicamente pueden dar como resultado la contemplación de "un mapa/ de increadas lejanías": una transconsciencia y múltiples vivencias de lo sagrado que deslumbran y conmueven. De ahí la constante redundancia de símbolos espectaculares ("lo ardiente", "luz", "oro", "anillos solares", "dorados gajos", "lo que esplende") que configura a la tarde ("el combate de lo oscuro/ y lo pálido siempre", "las torres caídas de la plata", "el oro que extiende/ sus anillos solares", "los dorados gajos/ frutales del ahora", "donde los sueños labran,/ abandonadamente nocturnales,/ las flechas del instante", "donde el ladrillo rojo/ cae como los golpes/ de una sangre remota") y a la playa como un cronotopo de la experiencia mística, de ese tiempo y movimiento propedéutico hacia la noche espiritual en medio de un espacio, como se ha dicho, de tensión y (des)encuentros, paradigmático en *Infinita memoria de América*.

Se continúa con esta fusión de sentidos con el propósito de enfatizar la percepción sensible e intuitiva en la materia de modo que se la ensueñe poéticamente y se contemple en todo hierofanías. La triple acción de mirar, oír y tocar acentúa los "deseos" de alcanzar lo sublime, lo supracósmico, lo numinoso y reintegrarlo dentro del ser o llevar a este a reintegrarse con la unicidad trascendente. Por estas razones, los siguientes versos resultan paradigmáticos:

> Es el mar. No.
> es la plata distante
> que en los bordes del día
> nace y es mar.
> Es la luz agobiada
> en su frenesí pálido.
> Es un círculo alto
> de rosas que descienden
> y al posarse [a]parecen
> transfigurados pájaros.
>
> *Mirad*, sube la tarde,
> cuánto candor de cúspides
> hay en sus lejanías.
> Cómo vuelan las briznas
> de yerba interminable
> hacia su transparencia,
> trazando un cielo unánime
> de perfecciones. *Ved*
> las gotas que en la noche
> tejió sobre el abismo,
> como un puente que rápido
> deja pasar el alba.
>
> *Oíd* deseos y lluvias
> creciendo entre la piedra
> hacia el poro del aire
>
> […]
>
> *Mirad*, *tocad* el jaspe
> secreto de la piedra
> sonora de silencios.
> Y este deseoso azul
> que nos cubre y nos llena
> de íntimas vastedades.
>
> […]
>
> *Mirad* cómo la lluvia
> pasa y deja una pátina
> de memorias brillando,
> y *oíd* cómo se aleja
> creando la armonía
> de su tacto clamante. (178-79)

En fin, como expresa el sujeto lírico, si el ser indoamericano oye, mira y siente el misterio de lo sagrado habrá de contemplar amplia y significativamente la doble naturaleza,

pertenencia y unión de todo con el *anima mundi*, pese a su tamaño aparentemente nimio o insignificante por ser humano. Este es el motivo de las siguientes estrofas de "El tiempo es un tema azul":

> *Si miráis a las cosas*
> *tan lentamente* que
> les descubráis las alas,
> los lagos diminutos
> que en los peces se ahogan,
> y la estrella que enciende
> la sangre del insecto
> que en la espina agoniza.
>
> *Si miráis a las cosas*
> con la delicia vana
> con que el faro le entrega
> sus espejos al mar,
> *escucharéis al fondo de sus temas azules,*
> *c*[*ó*]*mo arde la rosa del tiempo, febrilmente*
> *duplicando a la rosa*. (152)

Se ilustra en estos versos la relación directa entre la vista y el oído redundante en *Geografía invisible de América*. La estructura hipotáctica de las oraciones subordinadas circunstanciales condicionales establece la dependencia del sentido de la vista respecto del oído. Así, aplicando las palabras de Chen (2007), el saber escuchar está al servicio de la capacidad visionaria de los sujetos religiosos, y viceversa, pues ellos miran "a las cosas/ tan lentamente que" escuchan "al fondo de sus temas azules" cómo cada objeto y ser se desmaterializa ("arde la rosa del tiempo, febrilmente/ duplicando a la rosa") y adquiere en su inmensidad o apertura de significados la cualidad de todo signo de lo sagrado. Este sentido es posible gracias al simbolismo del color azul, redundante en la obra total de Albán (Campos, 2012). El "azul", aplicado sobre un objeto, "aligera las formas, las abre, las deshace. Una superficie de azul no es ya una superficie, un muro azul deja de ser un muro. Los movimientos y los sonidos, así como las formas, desaparecen en el azul, en él se ahogan y en él se desvanecen cual pájaros en el cielo. Inmaterial en sí mismo, el azul desmaterializa todo cuanto toma su color" (Chevalier y Gheerbrant 163).

A lo largo del poemario, el sentido de la vista va adquiriendo valores independientes, quizás porque para los indoamericanos, como dijera García Recio, "El destino de los ojos contemplativos […] era tener a los dioses siempre al alcance de la vista" (64). Esto implica que "la 'anagogía' de la experiencia mística, la ruptura de nivel que en ella tiene lugar, el ejercicio de la hondura y la verticalidad, es decir, de la trascendencia que habita a la persona, lleva al místico a mirar la realidad con unos ojos que descubren en todas las cosas la misma Presencia con la que él está agraciado" (Velasco, "El fenómeno…" 19).

Los dioses enuncian su naturaleza uránica y se definen a sí mismos como el "cielo", ese mismo que cautiva por su misterio tremendo al ser religioso y lo fascina hasta obligarlo a la contemplación: "Nuestro cuerpo es el cielo,/ su potestad distante,/ ¿quién nos dejará entrar/ a su casa tiernísima/ al abrir las ventanas,/ invitando al amor/ todas las lejanías?" De ahí que en "Invocación del ansia", como acto reflejo intuitivo y contemplativo, siempre se mire a los "astros", porque así lo dictaminaron los dioses, quienes son el "cielo" mismo y con ese fin crearon las estrellas: "Astros, brillad con *rayos*/ *suavísimos de niebla*,/ para que no ceguéis/ a sus ojos alzados".

Obsérvese en estos últimos versos una relación intertextual con los oxímoros "tiniebla luminosa" y "rayo de tiniebla", de Pseudo Dionisio Areopagita (1995), herencia latina del sujeto lírico. Dichas antítesis con frecuencia redunda en las tradiciones místicas ya que ilustran, por un lado, cómo la reunión de contrarios y la paradoja amplían las virtualidades simbólicas y expresivas del lenguaje místico; y ofrecen, por otro, la idea de esa "luz que viene de más allá que el propio sujeto, […] consustancialmente oscura, tanto por el tipo de experiencia, como por el medio de conocimiento, la fe, como por la realidad conocida, […] la Divinidad que está más allá de los objetos del conocimiento ordinario" (Velasco, "El fenómeno…" 28-9).

La importancia de la mirada contemplativa entre los indoamericanos es tal, que los *tlamatinime* nahuas la consideraban fuente y forma de aprendizaje verdadero. Así lo manifiestan los propios sacerdotes en "Zona del alba": "Dicen tan sólo: 'mira'. Y callan/ cuando el hombre levanta ese mirar/ remoto de agua llena de espejismos,/ de los seres que miran/ alzando siempre húmedos anillos/ de ceniza indefensa".

El reflejo de la mirada contemplativa incita a la actitud verticalizante o los "deseos" de ascensión. Como expone el epígrafe de "Las máscaras del tiempo" —"Muy engañoso es este mundo, ríese de unos, gózase con otros. Todo está lleno de mentiras, no hay verdad en él, de todos escarnece" (*Historia general de las cosas de la Nueva España*, cit. en Albán, *Infinita*... 217)—, la vida profana es ilusoria y angustiante. Por eso, de esta misma vida surge la necesidad de la verdad intuitiva, solar y ascensional, actitud que se refuerza en los versos siguientes con el simbolismo de los "niños" aunado con el del color blanco, pues este es el "color iniciador […] el color de la revelación, de la gracia, de la transfiguración que deslumbra, despertando el entendimiento al mismo tiempo que transcendiéndolo: es el color de la teofanía" (Chevalier y Gheerbrant 192). En medio de sus deseos ascensionales, el ser indoamericano es representado como "los niños [que] se visten/ con osadías blancas", ya que el sujeto lírico comprende que en la búsqueda de lo sagrado, "en los ritos de iniciación, el blanco es el color de la primera fase, la de la lucha contra la muerte" (Eliade, *El*

chamanismo… 32). En fin, como expresan los tres versos por citar de "La exacta transparencia" los deseos ascensionales dan significado a la vida profana:

> *Por eso en la mañana*
> *el mundo tiene prisa*
> *de subir a sus soles,*
> *y los niños se visten*
> *con osadías blancas,*
> y entre cada pregunta
> se extiende una estación
> de musgo inexplicable.
>
> […]
>
> Que nadie diga: "fui", "amé", "camino":
> *es la ceniza dentro de las alas*
> *la que les da pasión de lejanía*. (218 y 208)

Según se mencionó en el primer apartado de este capítulo, la actitud verticalizante del *homo religiosus* se encuentra representada paradigmáticamente por la "espiga" del "maíz", ya que esta materia prima con que fue creado el ser humano de acuerdo con las tradiciones nahuas y mayas despierta la naturaleza sagrada y, por ende, la vida mística que implica la búsqueda y elevación intuitiva, simbólica, mítica, espiritual, poética: "El mundo es transparente./ Por eso las espigas/ son ríos de diamante/ que se mecen buscando/ dorados lejanísimos". La sintaxis imaginaria de la transparencia, las "espigas", el "diamante", lo solar y las lejanías en cuanto isomorfismo de símbolos espectaculares y ascensionales articula una imagen propia de las hierofanías vegetales redundante en la poesía de Albán.

Desde el primer poema de *Geografía invisible de América*, "Las memorias del sol", así como en "La gesta transparente" y "Los dones de la sangre", la mirada contemplativa del ser indoamericano evoca otra realización simbólica de su actitud verticalizante: la relación árbol-casa, elementos por colocación analizados también en el capítulo anterior, configura el esquema de *axis mundi*, hierofanía y hierogamia, presente en el pensamiento filosófico y religioso indoamericano, puesto que el "árbol" y la "casa" son pilares de la vida colectiva, la tradición, la religión y, por tanto, de las realidades profanas y sagradas; ellos son parte de la creación divina y vínculos centrales del mundo y el universo.

En la "casa", símbolo de la intimidad, el ser indoamericano encuentra el reposo místico que eufemiza la realidad profana, el contacto con lo cósmico a través de la "tierra", el enlace intrauterino necesario para la convivencia social, el nacimiento espiritual y la vida en el más allá; de ahí que ella, en asociación con el simbolismo telúrico, materialice el arquetipo de la *tellus mater*, como lo enuncia la exaltación de la habitación terrestre ―doméstica, comunitaria (en este sentido podrían interpretarse los *tulanes* mayas-cakchiqueles) y cósmica

a la vez— en "Profecías terrestres": "Tierra, faltaba tu ceniza./ Déjanos caer en ella/ como si regresáramos al sueño./ Que no eres inmortal, ni lo hemos sido,/ ni lo será ninguna lejanía". Ilustra Vila: "Para el maya, su casa, su propia casa, y agua, tienen raíces comunes; allí es donde se vive, en ésta es donde está depositado o de donde mana uno de los elementos vitales" (41).

Desde la "casa" se erige, pues, el "árbol". Este, en cuanto símbolo del progreso, asemeja la verticalidad del ser y sus "deseos" de ascensión: "el árbol-columna nos invita a una totalización cósmica, pero haciendo recaer el acento en la verticalidad progresiva de la cosmogonía" (Durand, *Las estructuras…* 350).

La "casa" y el "árbol", por tanto, representan dos microcosmos que juntos constituyen una reducción de la totalidad del cosmos arquetípico, simbólico, mítico y religioso, tanto para el indoamericano como para aquellos pueblos arcaicos que creen que los sitios sagrados están constituidos o representados por un "árbol", o bien un poste de madera asociado a una piedra (símbolo isomorfo de la "tierra"), conformando un *axis mundi* y, por extensión, una *imago mundi*, en el cual la piedra (o "tierra") representa la estabilidad y el "árbol", el devenir (Durand, 1982). Así lo demuestran los cuatro *imix*, sostenes del firmamento y la tierra, del mito maya-yucateco de los Bacabés. En fin, la redundancia de la colocación "árbol"-"casa" y su vinculación con la mirada contemplativa, la actitud verticalizante y la vida religiosa indoamericanas en general se lee en la epifonema: "Planta el árbol, la casa,/ la cosecha secreta del amor,/ la palabra certera/ como flecha en los ojos/ de la nada, que pasa".

La mirada contemplativa del ser indoamericano se relaciona asimismo con otro símbolo ascensional: ese "*pájaro*/ que en la arcilla grabaste/ una rosa de plumas y agonías". Ese que Tepeu, Gucumatz y Huracán ordenaron volara para que en calidad de signos de lo sagrado estimulara en el ser religioso la actitud verticalizante: "Pájaro, continúa/ tu fatiga de nubes,/ para que él vea que el ala/ es también posesión/ de los reinos visibles". Por eso, se establece un isomorfismo entre el "pájaro", la inmensidad y las lejanías ("espacio inextinguible"), ya que esta criatura es como esas "monedas" que el "corazón" ("arcilla de oro") le entrega a "la nada" ("Poned un pájaro ámbar sobre el límite:/ de él nacerá un espacio inextinguible"). En los poemas "Las máscaras del tiempo", "Todas las transfiguraciones" y "Todas las oraciones", se enfatiza y redunda la imagen del "pájaro", cuyo color es significativamente el de lo trascendente, el azul, y que en medio del ciclo cósmico del tiempo sobresale y le genera al contemplador la esperanza de lo divino: "*Que cada sol se muere*/ *picoteado de pájaros*", "Que *el color de los pájaros*/ no *es* un capricho errante,/ sino *heridas gozosas*/ *que le nacen al aire*" y "*Que el pájaro gorjee*/ *al lado de la noche*:/ *alba, muerte o crepúsculo*".

Este isomorfismo del vuelo de los pájaros relacionado con las "lejanías" permite interpretar al ser místico y contemplador, asimismo, como un soñador que vive, (re)crea y transforma la inmensidad en una verdad trascendente en su proceso evolutivo o bien en cada vida según la idea de metempsicosis: "Así, el hombre dispone/ ser una interminable/ creación de lejanías,/ en lo infinitamente/ soñado y sucedido".

Esa mirada contemplativa podría elevarse a una esfera más, de modo que allende el vuelo del "pájaro" el "espacio inextinguible" le permite al indoamericano también contemplar las estrellas. Lo demuestran las observaciones astronómicas y astrológicas de los nahuas y mayas, especialmente respecto de Venus. La contemplación de este planeta y los mitos en torno a él evidencian la tensión de vivir al unísono con la divinidad desde el amanecer hasta el atardecer, pues los indoamericanos contemplaron que en "el cielo hay dos estrellas más brillantes que las otras, que se tardó mucho tiempo en saber que eran una sola: Venus, Matutina y Vespertina" (Ibarra 269). Teniendo en cuenta que eran dos, esta luminaria matutina y vespertina simbolizó para ellos el viaje cíclico desde la oscuridad del vientre telúrico hacia la luz.

Por último, la mirada contemplativa es atraída fuertemente por el "fuego". El ser indoamericano "dibuja vaticinios/ en las más lentas llamas", porque sabe que estas existen *illo tempore*, al menos así lo creen los mayas-quichés: "No había más fuego que el poseído por la [la adoración de] Tohil. [No se sabe cómo se originó] puesto que ya quemaba cuando Balam-Quitzé y Balam Acab lo notaron" (Krickeberg 99). Por eso, se intuye y contempla a través de las "llamas" la "forma incandescente de esta Esencia supraesencial que escapa a toda representación, y es esta forma la que proporciona más de una imagen visible […Para el indoamericano, así, la…] llama que sube hacia el cielo representa el impulso hacia la espiritualización" (Chevalier y Gheerbrant 514). De ahí que se pregunte: "¿Quién hacia el fuego mirará/ buscando lo invisible en el origen?" El ser indoamericano sabe que la superación de las ilusiones y aspectos trágicos de la realidad profana puede ser promovida por las verdades místicas contempladas y ensoñadas en el "fuego", elemento que causa tremor y fascinación al considerárselo hierofanía, hierogamia y teofanía en el rayo uránico o sustancia lustral en los ritos de purificación. Por tanto, el "fuego" constituye un intermediario entre lo celestial y lo terrestre, lo mismo que el pájaro (Chevalier y Gheerbrant, 1988).

El indoamericano contempla en el "fuego", símbolo del progreso, el esquema de la muerte, la fecundidad y la vida. El frotamiento rítmico y la necesidad de un calor compartido asociado con este elemento se subliman igualmente en los ritmos musicales. Por eso, era usual que en los pueblos primitivos se acompañaran las técnicas de producción ígnea y su contemplación con danzas rituales y cantos, ya que estos cumplen "un papel preponderante en

las ceremonias solemnes y cíclicas cuyo objetivo es garantizar la fecundidad y, sobre todo, la perpetuidad del grupo social en el tiempo" (Durand, *Las estructuras…* 346). Esta relación pareciera haber sido demandada por los dioses mayas-quichés en "Invocación del ansia", quienes exhortan: "Fuego, *llama a los bosques*/ *a crecer en el centro*/ *secreto de la danza*,/ *para que tu calor*/ *los reúna en el vértigo*".

En todo caso: "El fuego es íntimo y universal. Vive en nuestro corazón. Vive en el cielo. Sube desde las profundidades de la substancia y se ofrece como un amor. Desciende en la materia y se oculta" (Bachelard, *Psicoanálisis…* 16). El "fuego" representa la energía de lo inconsciente y los sueños, y por qué no de la intuición, la imaginación simbólica y los mitos que el ser religioso indoamericano experimenta de manera irracional e incontrolada frente a lo sagrado. El "fuego" destruye para él las ambigüedades de la realidad profana y le permite la fuerza liberadora y creadora de la ensoñación y, por ende, las vivencias intuitivas y contemplativas.

En fin, lo expuesto sobre la mirada contemplativa, esos "ojos que viajan/ hasta el día del éxtasis", la actitud verticalizante y la ensoñación del fuego se sintetiza en los siguientes versos de "En la doble memoria", donde la vida aparece representada como un "juego", una apuesta por la unión mística que convierte la "mirada" en el medio preferido: "*En el juego se apuestan*/ *la mirada y su sangre*,/ y por eso *los ojos*/ *son estrellas de sangre*".

Empero no solo ha de serlo la mirada, también el silencio. Como se afirmó, la capacidad visionaria se encuentra al servicio de la capacidad de escucha, y viceversa (Chen, 2007). Ello se observa en el caso del ser religioso indoamericano. Sobre esto, primero, se cuestionan Tepeu y Gucumatz: "¿Quién sabrá que el silencio/ es la voz del instante/ donde hablamos los dioses?"; en segundo lugar, parecen predeterminar el silencio contemplativo: "Calla, noche, que él viene/ a escuchar tu silencio". Así, los dioses mayas-quichés configuraron y ordenaron un espacio temporal, casi bucólico, donde el sonido, el "silencio", la calma, el placer contemplativo y la "noche" se fusionan. En esta idea, como en otros momentos, resuenan ecos del misticismo de Juan de la Cruz: "la noche sosegada/ en par de los levantes del aurora,/ la música callada,/ la soledad sonora" (1004). También, por influencia de esta última herencia hispano-cristiana, se puede escuchar el título y motivo lírico de uno de los poemarios de Juan Ramón Jiménez (2005): "La soledad sonora", en donde el sujeto lírico expresa con un tono melancólico —caso que no es el albaniano— su deseo de fusionarse espiritualmente con la naturaleza (Alarcón, 2005).

Los otros objetos y seres creados por los dioses llaman al ser a escuchar en el silencio de todo ("un calor que te nombre") el desprendimiento de las formas, la materia y lo racional que rigen la realidad profana, con el fin de aprender a contemplar la naturaleza, pertenencia y

grandiosidad espirituales del cosmos en el silencio de modo que nada lo perturbe y trascienda lo fenomenológico:

> *En cada cosa habrá*
> *un calor que te nombre*.
> *Harás una batalla del silencio,*
> *un combate difuso*
> *de cada lejanía*.
> *Y romperás los sellos*
> *que el azar en los labios*
> *de la vida construye*.
> *El puñal de tu sed*
> *subirá a las estatuas*
> *hasta volver a hacerlas*
> *una flama en la nada*.
>
> […]
>
> No, no hay llave, ni ardid,
> ni dios, ni hacha
> de lejanía u obsidiana
> que puedan penetrar
> *el silencio del hombre*
> *sumergido en sus alas inmortales*. (203 y 212)

Este silencio abstrae al místico indoamericano 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 provocar "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 54).

El aislamiento y silencio contemplativos a que el indoamericano se somete con el propósito de alcanzar una transconsciencia y reincorporación con el cosmos sugieren la presencia de un nuevo ser místico ermitaño quien materializaría el arquetipo del anciano sabio. Este usualmente "aparece en sueños como mago, médico, sacerdote, maestro, profesor, abuelo o como cualquier persona dotada de autoridad […En él, dicho] arquetipo compensa ese estado de carencia espiritual con contenidos que rellenan el espacio vacío" (Jung, "Acerca de la fenomenología…" 200). Esta soledad, tanto como la mirada y el silencio contemplativos, brinda conocimientos profundos y trascendentales. En este sentido, de nuevo se puede establecer una relación intertextual con el "Canto espiritual", específicamente, con la estrofa trigésimo quinta: "En soledad vivía,/ y en soledad ha puesto ya su nido,/ y en soledad la guía/ a solas su querido,/ también en soledad de amor herido" (Cruz 1008). Por su parte, canta el sujeto lírico:

Caminar, caminar.
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.
Para poder pasar, brisa y espejo
leve la daga de la voz,
sutil la huella en su grabado sueño,
a través de las cosas
más oscuras y hundidas,
con una levedad
complementaria a todo,
que pidió nuestra sangre
al buscar nacimiento. (261-62)

Así pues, 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.

En definitiva, el ser indoamericano por su *unio mystica* se ve impelido a vibrar en tensión hacia lo Alto, al unísono con el Uno. Por eso, intuye, acepta y acoge la realidad sagrada en medio de este mundo, donde no le queda más que entregarse a la búsqueda de los rastros inmanentes de lo trascendental. Él dirige su mirada "hacia fuera y su corazón se llena de gozo al contemplar una naturaleza diversa, múltiple, rica, pero toda ella epifánica" (Vila 36). En otras palabras, vive mirando lo que se hace; por consiguiente, reconoce y contempla la condición epifánica de la naturaleza y la creación entera, a fin de reintegrarse simbólica, mítica y religiosamente con lo numinoso, tal y como se lo cantaba aquella partera náhuatl a la recién nacida en la epifonema: "*Lugar de sed*. *Aquí*/ pon tu mano y tu claro/ calor que ya es campana./ *Has venido a besar*/ *el azul más besado*".

La finalidad del místico indoamericano es la de los mayas: de convertirse en *halach nimicoob*, 'hombres verdaderos', quienes mirando, viviendo, escuchando y diciendo la "verdad en cada palabra alcanzan la verdad de sí mismos" (Vila 59). Debido a esto, Vila (1981) consideró a los mayas como humanistas, pues observaron que los *halach nimicoob* y la verdad son integridad dentro de la unicidad total.

3.1.3. PROBLEMAS FILOSÓFICOS DEL SER INDOAMERICANO

León Portilla (1974) expuso que la fugacidad universal de los seres y objetos motivó la experiencia vital de los nahuas y condujo a la búsqueda de una fundamentación, valor, firmeza y evanescencia del mundo y el ser, comprendidos racionalmente como problema. Quizá esta situación particular se generaliza al ser indoamericano en *Geografía invisible de*

América, pues se lo representa y construye como un sujeto filosófico culturalmente heterogéneo quien, adaptando las palabras del investigador mexicano, tiene "conciencia de que había algo más que el mero saber acerca de sus dioses y sus ritos" (*La filosofía…* 79). A continuación, se analizan cinco problemas filosóficos específicos: la unidad y la armonía cósmicas, la vida, el tiempo, la muerte, así como la ciclicidad y transformación del cosmos, el tiempo y el ser.

3.1.3.1. LA UNIDAD Y LA ARMONÍA CÓSMICAS

Según se evidenció en el segundo apartado, en *Geografía invisible de América* se construye la idea filosófica de unidad y armonía cósmicas con base en mitos cosmogónicos nahuas, mayas e incas que configuran una visión total o astronómica del mundo, organizada en un plano horizontal y otro vertical. En el primer caso, el mundo es trazado y estructurado imaginaria y míticamente sobre el número cuatro que determina una división cuatripartita de rumbos, cuadrantes y provincias o *tulanes*. En el segundo, el mundo abarca cierta cantidad de estratos o esferas cósmicas, cielos o infiernos superpuestos y separados entre sí (León Portilla, 1974). Estos ejes físico-simbólicos y temporales se encuentran articulados en el poemario por el mito de la hierogamia.

Así, para el indoamericano todo en la creación se encuentra relacionado entre sí, todo es una unidad, un "número" en este "sueño" de los dioses. Desde una perspectiva deísta, todo posee una doble naturaleza y pertenencia en lo numinoso; por eso, participa de un proyecto cósmico donde se presenta el mito del *anima mundi*. A propósito, dice el epígrafe de "Las medidas del vértigo": "Grande era la descripción y el relato de cómo se acabó de formar el cielo y la tierra, cómo fue formado y repartido en cuatro partes, cómo fue señalado el cielo y fue medido y se [trajo] la cuerda de medir y fue extendida en el cielo y en la tierra, en los cuatro ángulos, en los cuatro rincones" (*Popol vuh*, cit. en Albán, *Infinita…* 159).

En el universo representado y construido en este poemario, el número cuatro, en cuanto símbolo cíclico, permite al sujeto lírico y al ser indoamericano la dominación del tiempo y el espacio a través de una figura temporespacial cuaternaria circular, semejante a esa forma de plato o disco que tenía el mundo para los nahuas:

> La superficie de la tierra (*tlatípac*) es un gran disco situado en el centro de un universo que se prolonga horizontal y verticalmente. Alrededor de la tierra está el agua inmensa (*teo-atl*) que extendiéndose por todas partes como un anillo, hace del mundo, "lo-enteramente-rodeado-por-agua" (*cem-a-náhuac*). Pero, tanto la tierra, como su anillo inmenso de agua, no son algo amorfo e indeferenciado. Porque, el universo se distribuye en cuatro grandes cuadrantes o rumbos, que se abren en el ombligo de la tierra y se prolongan hasta donde las aguas que rodean al mundo se juntan con el cielo y reciben el nombre de agua

> celeste (*Ilhuica-atl*). Los cuatro rumbos del mundo implican enjambres de símbolos (León Portilla, *La filosofía…* 124).

El cuatro, de esta manera, les permite a los indoamericanos no distinguir entre tiempo y espacio, pues el primero se encuentra espacializado por el ciclo, pendiente solo de la destrucción y la regeneración ordenadas por los dioses como parte de la evolución cósmica. Para los mayas, el tiempo y el espacio son aspectos inseparables de una misma realidad primordial, el espacio existe en virtud de la aparición del tiempo. Esto llevó a León Portilla (1968b) a denominar esta idea como un "pan-cronoteísmo". De ahí que la presencia de Chacal Bacab, Zacal Bacab, Ekel Bacab y Canal Bacab y sus resonancias en las figuras míticas de Tezcatlipoca rojo, Tezcatlipoca negro, Quetzalcóatl y Huitzilopochtli representen para mayas, nahuas y, por extensión, el ser indoamericano de *Geografía invisible de América*:

> las fuerzas primordiales que ponen en marcha la historia del mundo. Desde un principio, el simbolismo de sus colores ―rojo, negro, blanco y azul― nos permitirá seguirlos a través de sus varias identificaciones con los elementos naturales, con los rumbos del espacio y con los períodos de tiempo que estarán bajo su influencia. Porque […] entrarán de lleno en el mundo, el espacio y el tiempo, concebidos no como un escenario vacío ―unas meras coordenadas― sino como factores dinámicos, que se entrelazan y se implican para regir al acaecer cósmico (León Portilla, *La filosofía…* 95).

Estas fuerzas cósmicas antropomórficas explican en el imaginario indoamericano el acaecer del universo como un espacio-tiempo humanizado, del cual el movimiento, la historia y la vida son el resultado de la armonía universal. Por esto, para el indoamericano: "Lo telúrico se reviste de comunión entre los seres de la naturaleza, es como el resultado de la comprensión de que todas las criaturas nacidas de un mismo dios tienen las mismas necesidades y que todas son complementarias entre sí" (Vila 17). De ahí que esta manifestación del mito del *anima mundi* fuera proyectado a la idea filosófica del cosmos, sus orígenes y evolución, la naturaleza y papel de los dioses, el tiempo cíclico y las estaciones del año, las actividades vitales, la organización social de los pueblos y, en consecuencia, a las experiencias de lo sagrado.

Sin embargo, en esta *imago mundi*, el ser indoamericano claramente diferenció entre lo inmanente y lo trascendente, lo profano y lo sagrado; él se preocupó a su modo por esa idea que según Durand (1971, 1982, 1993) caracteriza a la filosofía occidental. En este sentido, expone León Portilla respecto del pensamiento filosófico náhuatl:

> no dudamos en afirmar que también los nahuas habían descubierto a su manera la dualidad o ambivalencia del mundo, que tanto ha preocupado al pensamiento occidental desde el tiempo de los presocráticos: por una parte, lo visible, lo inmanente, lo múltiple, lo fenoménico, que para los nahuas era *lo que está sobre la tierra*: *tlaltícpac*, y por la otra, lo permanente, lo metafísico, lo trascendente, que en la mentalidad náhuatl aparece como *topan*, *mictlan* (lo sobre nosotros, lo que se refiere al más allá, a la región de los muertos) (*La filosofía…* 70).

Estas palabras, en efecto, se ajustan a la filosofía indoamericana general poetizada en *Geografía invisible de América*.

Debido a estas dimensiones y realidades opuestas-complementarias del cosmos, el *homo religiosus* experimenta la "fatiga del ser": esa que impulsa la búsqueda y la vivencia de la experiencia de lo sagrado ("ojo") ya que: "la naturaleza se aparece a quienes la miran como el paraíso, como la quietud perfecta; el lugar donde el hombre hallaría el absoluto apaciguamiento" (Zambrano 291), frente a la contingencia de lo profano, el tiempo histórico y la asechanza de ese sentimiento de *annihilatio* de su ser espiritual sometido a la precariedad de la materia ("flor"). Así es como en medio de esta idea de unidad y armonía cósmica se articula, a lo largo del poemario, el mito del paraíso, el cual expresa los "deseos" del místico indoamericano "de encontrarse siempre y sin esfuerzos en el corazón del mundo de la realidad y la sacralidad y, en resumen, el deseo de superar de manera natural la condición humana y descubrir la condición divina" (Eliade, *Tratado…* I... 322). Lo comprueba la siguiente estrofa de "La fábula del tiempo": "*Ah, paraíso que a la lengua empapa*/ *de claridad*,/ *ah, instante donde el ángel*/ *tuvo citas de gozo en cada hombre*,/ *donde no hubo distancia*/ *entre la flor y el ojo*,/ *ni estas paredes finas*, pero inmóviles,/ *que entre el beso y el beso*/ *dividen los totales abrazos de la sangre*".

Este descubrimiento de lo sagrado y participación de la armonía cósmica también se realiza mediante el amor erótico; ese que, como la unión mística, produce en el ser religioso una respuesta psicosomática: "Amor amor, qué inmune verdad/ es tu asumido/ continente de lágrimas".

Según Vila (1981), para los mayas ―realidad igualmente válida para el indoamericano en general― los deseos corporales no solo responden a la intención y voluntad individuales, sino que también son un instrumento al servicio de una función ritual, arraigada a la tradición, con miras a conseguir una unidad superior cósmica. Esto se debe a que el amor erótico o sexual, en el plano figurativo, constituye un símbolo del progreso, puesto que les permite a los sujetos místicos una sexualidad rítmica que eufemiza la experiencia del tiempo, justifica la producción mesiánica en el devenir y, por consiguiente, el eterno comienzo, la eterna participación con el Uno:

> *La verdad de los cuerpos es un don*.
> Y por eso *yo dejo que las liras morenas*
> *de tu piel me confundan*. Isla a isla
> *yo he ido* ―qué puentes transparentes―
> *levantando tus goces a través de la nada*.
>
> […]

Quizá sólo es el límite
del tacto entre lo diáfano,
o la guadaña incierta
de la sed en las frutas.
Pero cuando callamos
con la boca del éxtasis,
un desfile de alas
que no serán,
sube cierto a la boca
y la sella con noche. (218-19)

Por el frotamiento sexual rítmico, este "amor" correspondería no solo a la unión del aspecto masculino y femenino, sino a una representación de lo meramente masculino como rayo fecundante ("sol", "relámpago"), que actúa sobre el aspecto femenino simbolizado por la "tierra", esquema que se evidencia en los versos de la primera parte de "Las palabras del tiempo". Este poema tiene dos secciones: en la primera, el Inca rey habla; mientras en la segunda, la Coya reina[197]. Desde el epígrafe, ambas figuras son presentadas como pedagogos: "En suma, ninguna cosa de las que pertenecen a la vida humana dejaron nuestros príncipes de enseñar a sus primeros vasallos, haciéndose el Inca rey maestro de los varones y la Coya reina, maestra de las mujeres" (*Comentarios reales*, cit. en Albán, *Infinita…* 267). Es el Inca rey quien desde su rol jurídico-educativo les describe a los otros cómo ejecutar el acto erótico-místico:

Tomarás a la *tierra* por los brazos.
Tus movimientos han de ser
lentos y puros,
como los de la aurora
cuando se enfrenta a un pájaro
que viene de la noche.
Levantarás sus brazos *de tal forma*
que ella quede desnuda,
con su limo en tus ojos.
Mírala largamente,
hasta que el sol que en tu mirada puse
la vuelva tan dorada
como un cuerpo naciendo del relámpago. (267)

En conclusión, el *homo religiosus* indoamericano concibe mítica y filosóficamente el mundo como una dimensión temporespacial humanizada, total y astronómica, organizada en dos planos ―horizontal y vertical― enlazados por la vivencia del mito de la hierogamia. En el universo claramente distingue entre lo inmanente y lo trascendente, lo profano y lo sagrado. Por ello, al experimentar la "fatiga del ser", busca participar de la armonía cósmica. Una de las formas sería mediante el amor erótico, que no solo une a dos sujetos, sino que también

[197] La Coya era la legítima esposa del Inca. Idealmente, debía de serlo su hermana de padre y madre. De no ser así, era su hermana vía paterna; si no, su pariente más cercana.

permite la vivencia colectiva de la unidad y la pertenencia, porque el ser indoamericano sabe que "es un deber darle […]/ a la mano otra diáfana/ mano donde reinvente/ una caricia su espacio/ de luz entrelazada".

Empero, parte de la unidad y la armonía también lo son el acto mismo de separación del Uno y la diferenciación del ser:

> En un punto que nadie reconoce
> *el oro que fue amor respira solo,*
> *como un nacimiento,*
> *cubierto por los cuerpos*
> *sumados de la muerte,*
> *separado del hombre*
> *por su prisa de incendio,*
> sumergida en las letras
> de la primera lluvia,
> en algún punto en que el azar termina
> y queda dibujado
> sólo un cielo sin tiempo. (263)

Por el acto mismo de haber sido formado, haber nacido y respirar "solo", el ser fue desprendido de la unicidad trascendente, para que fuera otro ente y existiera en un plano inferior al de los dioses, a pesar de que ambos cualitativamente comparten las sustancias cósmicas. Con su creación, por tanto, el ser se diferenció del Uno. A través de los mitos, el indoamericano comprende esto, de ahí sus constantes vivencias de lo sagrado en virtud de su reintegración con lo inconsciente, lo cósmico, lo numinoso.

Esta diferenciación le permite al indoamericano atender mítica, filosófica y religiosamente su desprendimiento y supuesta realidad independiente, aunque al final siempre llega a saber que siendo otro desprendido y distinto del Uno sigue perteneciendo material, simbólica y cósmicamente a Ello. En medio de esta unidad-separación y armonía-distinción, el ser y el Ser, separados, siguen siendo *uno*.

3.1.3.2. LA VIDA

Desde la estrofa inaugural del poemario, el sujeto lírico pregunta por el tránsito vital de la existencia, el espacio de su realización, acaso las fuerzas celestiales o terrenales que la trazan: ¿Es el hombre *un camino*/ *entre el sol y las cosas*,/ *un mapa dibujado*/ *por brevísimas sangres*,/ parte de la mirada/ del alba o de la muerte?" Con estos versos, se comienza a visualizar la "vida" como un decurso temporal en que su principio ("alba") y término ("muerte") ya están establecidos.

Dos metáforas parecen responder a esta interrogante.

Primeramente, la "vida" se representa mediante una metáfora apositiva como un "libro" sostenido y consumido por el fuego: "Vida, libro que vuela/ de la llama a la llama". Esta imagen sugiere que se trata de un proceso combustible, desde el mero punto de vista material, en que el ser es creado destinado a un final; o bien un proceso creador, dinámico, transfigurador, donde el ser apenas va fijando o expresando sus pensamientos y sentimientos, la revelación de las ciencias profanas y los misterios sagrados (Chevalier y Gheerbrant, 1988). Cada persona es, por tanto, el único escritor de su existencia, a medida que utiliza la tinta del destino sagrado ("la escritura de lluvias de la ausencia") y la de su aparente libre albedrío ("como un país de altos/ laberintos que ceden").

Sin embargo, la metáfora que parece responder mejor a aquella interrogante inicial redunda en "Resistencias del canto" y "Explicando el olvido". Se trata del *leit motiv* de la navegación como metáfora de la travesía de la vida (Torres, 2009). En el primer poema, una madre náhuatl simboliza el "cuerpo" como una "quilla". Como se analizó en el capítulo anterior, esta sinécdoque de la nave se comporta como un símbolo de la intimidad que eufemiza la negatividad enlazante, tormentosa, variable y engullidora del "mar" ("límite del mar", "el filo cambiante/ del mundo junto al mar") o la vida profana ("Tan angosto camino/ para ti será un mapa/ trazado por el éxtasis,/ los olvidos, las muertes/ que en el dolor no acaban,/ donde tu paso pone/ equilibrios fugados"). Así, el "cuerpo", en su viaje, es manifestación del destino del ser, por un lado, y medio de salvación, por otro, ya que, siguiendo la premisa de Balavoine (2009), todas las barcas transportan un tesoro. Esta "quilla" o nave carga con gran valor su propia vida, su alma, su destino sagrado. Como parte de dicho tesoro, también se sugiere ―con ecos de la tradición alquímica occidental― la capacidad de (re)nacimiento o transfiguración espiritual gracias a la naturaleza sagrada del ser, o bien la facultad de metempsicosis. Ambas ideas permiten interpretar la existencia humana como una serie de transformaciones constantes tanto en el plano cotidiano como cósmico ("tu cuerpo, oro/ transfigurado en oro"). La voz que habla en el poema permite escuchar igualmente el pensamiento náhuatl de que "La vida en *tlaltícpac*, sobre la tierra, es transitoria" (León Portilla, *La filosofía…* 60). Así, a la pregunta inaugural del sujeto lírico se yuxtapone otra interrogante: "Si la vida humana existe sólo en la transitoriedad de *tlaltícpac*, ¿cómo podrá decirse algo verdadero sobre lo que está más allá de toda experiencia: sobre el Dador de la vida?" (León Portilla, *La filosofía…*140). Únicamente a través de la poesía. Se enfatiza la imagen de la navegación, en la cual asimismo resuenan ecos de la imagen de los viajantes hispano-cristianos de *El viaje interminable*. Para el sujeto lírico, pues, los humanos "Somos los empapados/ viajeros que la noche/ recibe para siempre", los que tan solo portan "las

llaves/ de ayer de la memoria" o su destino predeterminado por los dioses, con el fin de recorrer en el "mundo" un "sagrado laberinto":

> Tú, lanzas *tu delgado*
> *cuerpo tan leve y solo*:
> *pequeña quilla hecha*
> *de ternuras voladas*.
> *Lo lanzas a través*
> *de la aguja del sueño,*
> *del límite del mar*
> *con tu próxima sombra*.
> Como un sonido impuro
> de monedas mortales,
> lanzas *tu cuerpo, oro*
> *transfigurado en oro,*
> *sobre el filo cambiante*
> *del mundo junto al mar*.
>
> […]
>
> *Somos los empapados*
> *viajeros que la noche*
> *recibe para siempre*.
> *Los que recorren un*
> *sagrado laberinto*
> *donde confunde el alba*.
> Armados con las llaves
> de ayer de la memoria
> uno a uno *cruzamos*
> *los ceros de la muerte*. (227 y 242-43)

La existencia es un viaje, un tránsito predeterminado en el cual inclusive los mismos dioses se realizan en el ser humano y a través de él: "*Inkarri entre la arcilla*/ *de todos los milagros*/ *totalmente indefensos*/ que borraron la sangre,/ crecerá con la unívoca/ vocación de *los dioses*/ *que rodean al hombre*/ *simplemente de viajes*".

No obstante, por más que la "vida" sea manifestación numinosa, todo cuanto es *in tlaltícpac* ('sobre la tierra') resulta transitorio y fugaz. Todo se va en un fluir hacia la "muerte": "Como un río que pasa/ sabiendo que también/ será fugado azul/ la orilla que lo olvida". Todo en el mundo está y desaparece por decisión de los mismos dioses; por eso, se puede afirmar que inclusive la fugacidad es obra divina: "Bajo tu mano has puesto/ el frío inesperado/ de la sed en mis ojos,/ donde enciendes y apagas/ las lámparas unísonas/ de las cosas que cedes". El ser indoamericano sabe, en consecuencia, que no debe afanarse con lo existente en el mundo, pues todo aquí se desgarra, se desintegra y se esfuma. Este es el sentido global de la siguiente parábola: "El detalle de un pájaro/ pudriéndose apresado/ sobre la última rama,/ que fue su único hilo con la tierra,/ ¿no es acaso el anuncio/ de esa rosa de sombra/ que lentamente crece entre los seres/ deshojada en abismos?"

Uno de los valores semánticos de la "flor" en este poemario es la fugacidad; por ejemplo en los siguientes casos: 1) vinculada sintácticamente al simbolismo antes descrito del "río" ("Cada flor es un río,/ y cada río extiende/ una ventana y pasa"); 2) cuando refuerza la idea de que en el momento de la muerte o desaparición del ser nada queda de él al menos en la realidad material del mundo ("Lugar de sed./ Cadena del silencio./ Ah claridad donde la flor estalla/ y no quedarás tú/ más que en el beso/ del aire que no eres").

Empero, no existe aspecto negativo sin complemento positivo. Por eso, la misma "flor" invita a que en medio de la vivencia fugaz de la materia del ser y el mundo y su trágica *annihilatio* se experimente también la trascendencia que la naturaleza sagrada garantiza: "Flor de la noche,/ elévate en aromas/ como un pomo deshecho/ por la brisa del ansia".

En resumen, el concepto de "vida" es metaforizado, primero, como experiencias escritas en un amplio "libro" extenso desde el "alba" hasta la "muerte", "de la llama a la llama"; segundo, como una navegación en la que el "cuerpo" del ser es "quilla" y guarda como tesoro el alma y el destino que le fueron otorgados por los dioses, a pesar de que parte de este destino sea la ineludible fugacidad y la desaparición ("flor").

3.1.3.3. EL TIEMPO

¿Cuál es la finalidad del "tiempo"? ¿Acaso un intercambio en pos de la supervivencia, acaso una lucha contra el "olvido" y la nada? Según lo expresa el mismo título del siguiente poema, "El tiempo es un tema azul": deshace todo ("azul"). "Desde el instante" y sobre las circunstancias terrenales y fugaces de la realidad profana "*extiende*/ *su espina acongojada*,/ *sus pequeñas monedas*/ *innumerablemente canjeadas por olvido*". El "tiempo" se manifiesta como una fuerza que conlleva la existencia trágica ("espina").

La "espina" (símbolo nictomorfo) forma sintácticamente un isomorfismo junto a "monedas" (símbolo catamorfo), las cuales sugieren, dentro de la imagen en que aparecen, el hecho de que lo material cuantitativo del cosmos tiende a degenerarse y desvalorizarse tan contadas veces como las horas, hasta el punto de culminar en la muerte y, por tanto, en el "olvido". En esta imagen resuenan intertextualmente los seis primeros versos y el título del poema "Las monedas contra la losa"[198], de Carlos Bousoño (1987), nombre que asimismo es el título del poemario. Tanto en los versos de Bousoño como los de Albán, la temporalidad incisiva es representada por "monedas" que se canjean como parte de un juego o apuesta de

[198] "…Que están contados los latidos de tu corazón, las acacias en flor, las margaritas de la primavera, los llantos/ sepulcrales; contadas en la oscuridad/ y sonadas contra la losa, en minuciosa comprobación,/ las monedas de tu vivir, una a una./ Mira cómo tintinean sobre la piedra, y cómo son apartadas en oscuro montón/ de un solo golpe rápido por la mano del mercader astuto" (*Oda en…* 184).

horas entre la vida y la muerte en manos del dios, visto por el sujeto lírico bousoñiano como un "mercader astuto" (no dejan de escucharse, igualmente, en esta representación irónica de los juegos de Dios ecos del susodicho texto vallejiano). El premio que única y finalmente se ha de ganar en esta apuesta es el sepulcro (este es el sentido de la paronomasia "losa"-"fosa" en el poema de Bousoño) y, en consecuencia, el "olvido".

El "paso" del tiempo histórico "es una flecha sola": un arma que hiere y una trayectoria lineal hacia el nihilismo y su "silencio". Por eso, se pregunta retóricamente el sujeto lírico: "¿Qué semejanza pálida/ hay entre este silencio/ y el 'siempre' de la nada?"

La máxima expresión del sujeto lírico en torno al tiempo trágico y el devenir histórico de la realidad profana es conseguida en la siguiente estrofa paradigmática:

> Porque *el tiempo* no *tiene*
> meses, días, ni mapas,
> sino sólo *esa hundida inocencia violenta*
> *de lo que arrastra mundos*
> *y auroras sin saberlo*,
> *como un pavor* que ignora la espada de sus ojos,
> *o un dios* que continúa siendo un niño invisible,
> *y juega con las cosas y los seres, a darles*
> *desnudez y castigo y soledad*;
> *mientras pasa, trocando en lúdica ceniza*
> *los secretos del hombre*
> *que* en números y signos asediantes *lo apresa*,
> y en el ayer huidizo de las horas *lo pierde*,
> *ingobernablemente azul*. (152)

Como lo indica la antítesis, con una "hundida inocencia violenta" el "tiempo" ―simultáneamente símbolo nictomorfo ("juega con las cosas y los seres, a darles/ desnudez y castigo y soledad", "en el ayer huidizo de las horas lo pierde"), teriomorfo ("arrastra mundos/ y auroras sin saberlo", "en números y signos asediantes lo apresa") y catamorfo ("pasa, trocando en lúdica ceniza/ los secretos del hombre")― juega trágicamente con el ser: marca su nacimiento y muerte, le delimita una existencia profana pretendiendo hacerle creer que desaparece cuando su cuerpo material caduca y se descompone, lo engaña y lo pierde hasta que inclusive olvide su naturaleza y pertenencia sagrada. El símil de este "tiempo" como "un dios que continúa siendo un niño invisible" evoca de nuevo intertextualmente el mito helénico de Cronos y el verso de Ovidio.

Empero, cualesquiera que sean los atributos negativos del "tiempo", el indoamericano se da la oportunidad de sacar provecho de lo trágico y sufrimientos de la realidad profana y el devenir: "Y recibo el dolor/ que sumará esplendores/ ya cumplida la sangre" canta un maya-yucateco. Sucede que para los mayas, como para los nahuas, la historia comienza gracias a la decisión e intervención de los dioses. Para los mayas-yucatecos, por ejemplo, el tiempo

procede y forma parte esencial del dios Kinich Ahau, 'el Señor del ojo o del rostro solar', conocido en ocasiones como Kinich Kakmoo, 'el Señor del rostro solar, guacamaya de fuego', o identificado a veces con Itzamná, quien a su vez es hijo o manifestación de Hunab Ku (León Portilla, 1968b). Estas figuras míticas vienen a ilustrar cómo el tiempo y las deidades son una sola realidad, por lo que el tiempo "es presencia y actuación cíclica de todos los rostros de la divinidad" (León Portilla, *Tiempo…* 63). De ahí que la historia les permitiera reconocer a estos indoamericanos cuál es la realidad de cada quien, cómo debe conducir y consumar su propio destino. Por eso, el destino y la plenitud del ser maya en el nivel individual y comunitario se encontraban determinados por el devenir histórico, que no es sino la voluntad divina (Vila, 1981).

En apoyo del aserto anterior, dice Rivera: "Para los mayas, habitantes de un cosmos fundado y modelado por el movimiento de los cuerpos celestes, el mundo existe solamente en el tiempo y se desvanece al detenerse la rueda de los días" (*La religión…* 111). Las únicas circunstancias en que la temporalidad se rompe son el sueño y el óbito. Por eso:

> Los sacerdotes tienen entre sus principales misiones la de guardar cuenta del tiempo y dar razón de su paso, porque ésa es la historia del universo y porque sólo así es posible conocer el destino. El tiempo pretérito regresa eternamente, como se repite la secuencia nacimiento-crecimiento-muerte, como se transforma de manera inexorable y predecible la luna en el firmamento, como suceden los días a los días y los hombres a los hombres, y la experiencia de las edades anteriores permite averiguar el carácter del tiempo venidero. No hay pasado, presente o futuro, en la forma lineal y acumulativa que otros pueblos han concebido el decurso histórico, únicamente un círculo de cargas favorables o funestas girando siempre lleno de signos y de acontecimientos; lo que alguna vez aconteció volverá a ocurrir en el momento preciso, con una certeza cuyas repercusiones se hacen tolerables merced al cultivo de la sabiduría. Lo que se ha llamado obsesión maya por la cronología no es otra cosa que afán desmesurado de comprender el orbe y asegurar su continuidad; miríadas de fuerzas vienen y van en cada lapso y período influyendo en la biografía y actividad de los seres humanos, determinando su misma existencia (Rivera, *La religión…* 111-12).

Esta cita procura ilustrar que a como el indoamericano vive lo sagrado en lo profano, así experimenta el tiempo cíclico en el devenir y continuidad de la cronología. Él sabe que el "tiempo es el retorno/ de la estrella a las manos". Por eso, sus vivencias de lo sagrado se manifiestan también a través de la imitación y repetición de los arquetipos. En este sentido, "'vivir' para un hombre perteneciente a las culturas tradicionales […es…] vivir según modelos extrahumanos, conforme a los arquetipos" (Eliade, *El mito…* 58). En consecuencia, su capacidad imaginante retrotrae el tiempo mítico, con el fin de experimentar la reintegración con el cosmos y la plenitud mística en un tiempo que transcurre continuamente desde lo prístino hasta el futuro. Esta es la forma de domesticar el tiempo lineal: experimentándolo como vuelta a la revelación y lo ejemplar según se da en los mitos. De ahí que un inca huamachuquino, en el poema "Todas las oraciones", exhorte a los suyos rogarle al dios

Ataguju "por el ayer que sea/ mansísimo esplendor/ de signos descifrados en su muerte". Esta optación por súplica también es escuchada en boca de sujetos mayas, quienes oran rogando por recobrar el tiempo primordial:

> *Devuélvenos, oh cielo,* los colores
> llorados de los pájaros
> que hacia ti se fugaron, ya sin alba.
> Y la simetría azul
> de la piedra en los templos
> que reflejaba dioses,
> y el orden de los ríos engarzados al mar.
> *Retorna* cada flecha a su quemada sombra,
> cada palabra al fuego
> que al fondo la deshace,
> y cada mano, *ténsala*
> *de nuevo sobre el arco*
> *de la fugacidad*.
>
> *Dale de nuevo* al astro
> su anclada lejanía,
> y al musgo su tenaz
> persecución de sombras,
> a la fruta su álabe
> de reja interrogante,
> y al cuerpo las orillas
> de la nada y del beso. (157)

En esta plegaria, por un lado, se vuelven a escuchar ecos intertextualmente del retroceso cíclico presente en "Viaje a la semilla" (Carpentier, 2014), el cual resulta un paradigma en la literatura hispanoamericana para comprender las pretensiones de regresar a las fuentes primigenias de la vida y el universo. Por otra parte, en estas estrofas se advierte cómo la *vita religiosa* del indoamericano parece limitarse "a la repetición de actos arquetípicos, es decir, a las *categorías* y no a los *acontecimientos,* al incesante volver a los mismos mitos primordiales […ya que…] intenta oponerse, por todos los medios a su alcance, a la *historia,* considerada como una sucesión de acontecimientos irreversibles, imprevisibles y de valor autónomo" (Eliade, *El mito…* 54-8). Así pues, en estas estrofas se sugiere claramente el mito del eterno retorno, ya que se desea (re)integrarse al tiempo místico y proyectarse sobre él, para existir en la realidad de lo sagrado en medio de la obra divina.

La ciclicidad temporal también puede experimentarse a través del "sacrificio", dado que este, herencia de las liturgias agrarias, corresponde a un símbolo cíclico, ya que permite dominar el devenir histórico y, por consiguiente, vivir la repetición infinita de los ritmos temporales: "*Es el tiempo de hacer/ las ofrendas terrestres,*/ hasta que, igual que el sueño,/ *el sacrificio alcance/ pasión de transparencia*". El símil homologa asertivamente "sacrificio" y "sueño" pues, a través de ambas acciones —la primera en el estado de vigilia, la segunda en

lo inconsciente— el indoamericano interrumpe el devenir histórico y participa de los paradigmas arquetípicos. "Sacrificio" y "sueño" también se relacionan con el óbito, pues para los mayas la cronología del mundo de los muertos o el más allá es cíclica y repetitiva, opuesta a las secuencias continuas de la vida en la tierra (Rivera, 1986).

En definitiva, el indoamericano busca resolver la temporalidad trágica profana, aprovechando el "dolor" que esta produce como forma de aceptar su doble naturaleza. Asimismo, según el sujeto lírico, aquel, como cualquier otro "hombre religioso, sobre todo el de las sociedades 'primitivas', es por excelencia un hombre paralizado por el mito del eterno retorno" (Eliade, *Lo sagrado…* 82). Por ello, repite y vive espiritualmente los modelos arquetípicos y paradigmáticos mediante el mito, el "sacrificio" y el "sueño". Para el místico indoamericano, la temporalidad cósmica es *anakyklesis*.

3.1.3.4. LA MUERTE

La experiencia y el pensamiento en torno a la "muerte" resultan siempre negativos y trágicos, si se la considera en el devenir histórico del tiempo y la realidad profana. Como se dijo, la "soledad", el miedo y la fugacidad de todo avivan la consciencia sobre la "muerte"; en consecuencia, esta provoca un aferramiento a lo material y fenomenológico con la vacua finalidad de pretender sobrevivir en lo profano y terrestre. El ser termina por vacilar respecto del destino, el más allá y la voluntad divina.

El indoamericano, desde esta perspectiva y modalidad de asumir la realidad, teme y escucha cómo los dioses van contando "sus pequeñas monedas/ innumerablemente canjeadas por olvido"; cómo van resonando mientras caen —según sugiere el poema de Bousoño— contra la losa-fosa o, como diría en otra ocasión el sujeto lírico albaniano, los "mármoles" ("Todas las flechas vuelan/ hacia el mismo silencio,/ donde detrás se escucha/ un estupor de mármoles"). Un ejemplo quizás de ello eran el miedo y el temor excesivos de los mayas-yucatecos hacia la "muerte", la cual lo mismo que cualquier otro mal emanaba del dios Ah Puch (Morley, 1953).

No obstante, Ah Puch conformaba un dualismo con su antagonista Chac: a la muerte se oponía la vida (Morley, 1953). Por eso, los indoamericanos saben que su cuerpo físico desaparecerá, mas no su cuerpo etéreo o "alma", pues la naturaleza aérea de esta, simbolizada como "pájaro", ascenderá, o más bien regresará, al sitio celestial de donde ha sido enviada. Lo demuestran las redundantes ideas de la "muerte" como: 1) purificación y regeneración; 2) símbolo de la intimidad que valoriza la defunción y el sepulcro; 3) paso dentro del proceso iniciático de transfiguración espiritual o metempsicosis. Por estas razones, el sujeto lírico se

interroga retóricamente y se responde: "¿Quién muere? ¿Quién se apaga?/ ¿Quién busca auroras negras/ detrás de las raíces?/ *Nadie muere*. *Escuchadme*".

En primer lugar, el indoamericano acepta la inevitabilidad de la "muerte" y su poder desmaterializante ("azul"). Sin embargo, la asociación de este último color con el blanco amplía su simbolismo. Si bien en la imagen se vincula con el "pánico" generado por la "muerte", lo blanco corresponde al color de la revelación. Así, lo blanco de la "muerte" y lo "azul" de la inmensidad se concilian para representar el desapego de los valores del mundo y el ascenso del espíritu hacia lo trascendente. Estos colores sugieren la trascendencia o la espiritualidad alcanzada a través del deceso y configuran, asimismo, un escenario, "donde se representa la rivalidad de lo inmanente y lo trascendente de la tierra y el cielo" (Chevalier y Gheerbrant 164). Aunque el blanco es el color iniciático, en este contexto el "azul" parece compartir dicho significado. Una vez que el alma del ser asciende, los dioses "ponen a la rosa/ junto a una llama idéntica a la rosa". Esta imagen sugiere el regreso del espíritu al mundo de las Ideas platónicas en el *topus uranus*. De cierta forma, se (re)convierte en un "cuarzo detenido/ errando en lo invisible"; es decir, en un ente partícipe de nuevo de las iniciaciones ("cuarzo"[199]); un ente que ha vuelto como "cristal de la lluvia/ estallando hacia mares", hacia la inmensidad, esa que bien puede ser manifestación de Tláloc o cualquier otro dios uránico. Al final, el indoamericano sabe que la "muerte" es inevitable por razón divina. Todo esto se puede interpretar en:

> *No hay salida*. *No hay fuga*
> *en la prisión del alba*.
> *No hay escapatoria*
> *en el blancor del pánico*.
> *Se asume, no se escoge*
> *ir desnudo a la muerte*.
> *Porque los dioses blanden*
> *el azul como un arma*;
> y ponen a la rosa
> junto a una llama idéntica a la rosa,
> y al cuarzo detenido
> errando en lo invisible,
> y al cristal de la lluvia
> estallando hacia mares. (206)

En otro momento, un sujeto náhuatl pregunta si la fuerza desintegrante y el temor de la desaparición del "azul" tiempo histórico y trágico pueden contrarrestarse: "¿Hay una llave, dime,/ infinita de azul/ donde el azul acaba?" A su interrogante parecen responder los ritos de enterramiento en tanto símbolos de la intimidad, ya que eufemizan los aspectos negativos del fallecimiento, el sepulcro y, por ende, garantizan la reinserción en la tierra ―el complejo de

[199] "El cuarzo simboliza el elemento celeste en las iniciaciones" (Chevalier y Gheerbrant 379).

retorno a la madre—, las ensoñaciones del reposo y el sueño. Ello se puede observar en "Los espejos de piedra", poema paradigmático de esta idea:

> Por eso cuando el hombre muere
> llegan todas *las piedras*
> *transparentes del mar*:
> y lo rodean de espejos
> para que ya no mire,
> de paisaje de mármol
> para que ya no vuelva,
> de desiertos de nácar
> para que crea en la ausencia.
> *Eso dicen*: *que el hombre*
> *es piedra cuando calla*,
> *y cuando muere vuelve*
> *como piedra hacia el mar*. (234-35)

Este poema se fundamenta sobre un rito mortuorio de los nicaraos[200], tomado como epígrafe: "Poníanle en la boca una piedra fina de esmeralda que los indios llaman 'chalchihuitl', y decían que se la ponían por corazón" (*Monarquía indiana*, cit. en Albán, *Infinita…* 234). Tal rito devela, primero, la relación de estos mesoamericanos con las tradiciones nahuas y mayas. Por un lado, los "aztecas la llamaban *quetzalitzli* y la asociaban al pájaro quetzal de largas plumas verdes, símbolo del renuevo primaveral. Por este hecho está ligada a la dirección este, y a todo lo que se refiere al culto del Dios héroe Quetzalc[ó]atl" (Chevalier y Gheerbrant 470). En esta misma vertiente, los mayas comprendieron el jade como piedra divina asociada con el alma y el corazón, la fecundidad de la lluvia y la vegetación. Así, la "esmeralda" y el "jade" presentan simbolismos isomorfos respecto de la regeneración periódica del ser y el cosmos. Esto lleva a comprender el segundo aspecto del rito deconstruido en los anteriores versos. La "piedra" y el "hombre" son materia cósmica procedente de la divinidad y ambos regresan a él una vez transmutados. "Por eso cuando el hombre muere/ llegan todas las piedras/ transparentes del mar", porque al morir las mismas "piedras" que vienen a edificar el sepulcro y rodear su cuerpo se transfiguran con un fin sagrado y juntos, "piedras" y "hombre", vuelven a la plenitud de lo trascendente, simbolizado aquí por el "mar". Sobre esta idea se volverá más adelante.

Así pues, "en el sitio en donde/ tuvo el hombre la boca,/ queda una piedra mínima/ golpeada por silencios,/ una piedra que sabe/ los ceros de la lluvia,/ y el espacio desnudo/ que al deseo le falta". De esta manera, "*Todo vuelve a la piedra*/ como flecha a su cielo". Teniendo en cuenta que la "piedra" es sinécdoque de la "tierra", se puede afirmar que el ser "vuelve" al útero, al sepulcro telúrico e íntimo que brinda reposo y a través del cual se ha de

[200] Grupo náhuatl que habitó la región del Pacífico de Nicaragua y Costa Rica.

reintegrar al cosmos como parte de un "sueño" ("Sólo la muerte/ pasa desde la piedra al sueño"). El sepulcro se convierte en una cuna terrestre, lugar del último reposo. Por consiguiente, se materializa el arquetipo de la *tellus mater*, cuyo aspecto negativo, el quitar la vida, aparece eufemizado en el sepulcro en calidad de símbolo de la intimidad: "Porque tú no corrompes,/ sólo das transparencias". Por ello, solo el ser espiritual "sabe gozar silencios,/ eterno porque acepta/ el fracaso del ala".

Otro poema paradigmático de los ritos mortuorios es "Vasija del asombro". Su epígrafe, procedente de *Relación de las cosas de Yucatán*, expone la tradición maya-yucateca en que: "Muertos, los amortajaban, llenándoles la boca de maíz molido, que es su comida y bebida que llaman 'koyem'" (Albán, *Infinita*... 239). Dicha ceremonia tiene sus ecos en la tradición inca: "Tan pronto como acaecía la muerte, envolvían el cuerpo en una mortaja y le llenaban la boca de maíz molido […] y una o más cuentas de jade 'de las que tiene por moneda, para que en la otra vida no les faltase de comer'" (Morley 231). El sujeto lírico deconstruye ambos cultos del siguiente modo:

> En tu boca ponemos
> toda nuestra ternura:
> *la semilla* que cae
> a la estela más blanca,
> *la nutricia quietud*
> *de los lazos del aire*,
> *los grumos de la luz*
> confundidos con tierra.
>
> No te damos un ala
> porque la brisa muere,
> no te damos un puente
> porque sería infinito.
> *Te entregamos el trago*
> *final, la bocanada*
> *de leche de la vida*
> *confundida de lunas*,
> *el esplendor de ríos*
> *borrados que la niebla*
> *sobre los granos del maíz impone*,
> la respuesta que todas
> las cosechas le dan
> al umbral de la muerte.
>
> […]
>
> *Eres la incontenible*
> *vasija de la nada*,
> *y por eso llenamos*
> *con masa de maíz*
> *tu silencio naciente*.
> *Porque vuelves al punto*
> *donde fuimos creados*
> *sólo con masa y sueños*.

[…]

Toma este trago lento
de maíz sin orillas,
recibe en él la deuda
del sol con tu silencio. (239-40)

Es evidente la redundancia de la comida y la bebida como símbolos de la intimidad, ya que representan los contenidos alimenticios que otorgan la "vida" y la transfiguración espiritual en el mismo momento de la "muerte". Y no en vano se trata de la "semilla", el trago de chicha (isomorfo de la "leche" materna) y "los grumos de la luz" del "maíz", ya que esta sustancia primordial con que fueron creados los humanos es el sustento por excelencia entre las tradiciones indoamericanas: "esta planta y su grano engendra[n] nuevas fuerzas, que permiten proseguir el ritmo de la vida" (Vila 43). Reúne, así, el "maíz" una constelación de simbolismos: diairético-purificante ("aire"), espectacular-ascensional ("luz") e íntimo-protector ("tierra") contra la "muerte". Por eso, en el momento cuando es depositado como "vasija de la nada" en la "vasija" telúrica, el ser recibe el último alimento, la "masa de maíz", con el propósito de que al fenecer y estar sepulto vuelva a donde fue creado, al tiempo mítico primordial de la fundación del cosmos, a la posibilidad de lo informe, de todas posibilidades, de todos los nacimientos y todas las formas. De esta manera, la "vasija" connota, primero, por su asociación con el barro, la materia física del ser humano; segundo, en cuanto símbolo de la intimidad, el reposo y la regeneración del ser. Esta misma semántica imaginaria se escucha en la popular canción ecuatoriana "Vasija de barro", escrita por Jorge Enrique Adoum, Jaime Valencia, Carrera Andrade y Hugo Alemán en 1950:

Yo quiero que a mí me entierren
como a mis antepasados, (Bis)
en el vientre oscuro y fresco
de una vasija de barro. (Bis)
Cuando la vida se pierda
tras una cortina de años, (Bis)
vivirán a flor de tiempo
amores y desengaños. (Bis)

Arcilla cocida y dura,
alma de verdes collados; (Bis)
luz y sangre de mis hombres,
sol de mis antepasados. (Bis)

De ti nací y a ti vuelvo,
arcilla, vaso de barro. (Bis)
Con mi muerte yazgo en ti,
en tu polvo enamorado. (Bis)

Esta canción, en efecto, podría considerarse un intertexto de los anteriores versos albanianos.

Como detalle, en el par de versos "la nutricia quietud/ de los lazos del aire", se escucha el eco nerudiano de "Alturas del Macchu Picchu": "Del aire al aire, como una red vacía,/ iba yo entre las calles y la atmósfera…" (127). En estos versos albanianos y nerudianos, los "lazos" no constituyen un símbolo nictomorfo como se observa en *El viaje interminable*, sino más bien un símbolo cíclico, ya que connotan, junto al complemento "del aire", el ritmo, la armonía y la unicidad del cosmos.

Por último, obsérvese que la sintaxis imaginaria entre "trago", "bocanada", "leche", "vida" y "lunas" materializa el arquetipo de la madre, figura que posibilita el (re)nacimiento, crecimiento, alimentación y transformación aun en la "muerte".

En fin, en el pensamiento filosófico de *Geografía invisible de América* "clarísima la seda de la muerte" lleva a "otro milagro": la reunión con la divinidad. Por eso, canta el sujeto en actitud mística: "Y déjanos creer/ que ello es cierto,/ que sube hacia el azul la muerte/ a través de los ojos de piedra de los dioses,/ como un oscuro rayo/ que cambiara de brisa". De nuevo obsérvese el intertexto con los oxímoros de Pseudo Dionisio Areopagita (1995).

Paradigma de la ascensión y henosis a través de la muerte es "La ascensión de la sangre". Este poema tiene por epígrafe un fragmento de *Anales de Cuauhtitlán*: "Luego, de sus cenizas hacia arriba salió su corazón… y como se sabía, penetró en el interior del cielo" (Albán, *Infinita…* 237). Desde esta cita, se evoca la figura de Quetzalcóatl, pues en él se contempla la posibilidad de vivir en el más allá con otra forma distinta, dejando atrás lo corpóreo y terrenal. Por eso, un isomorfismo de símbolos nictomorfos ("cicatriz", "deseo", "frutas de roja lluvia", "cadena", "estupor del mar", "niebla", "negras/ rosas que sólo mienten", "río", "noche", "dardos", "sangre") y catamorfos ("ceniza", "hueso", "ancla") es resuelto por símbolos espectaculares ("rayo", "estrella"), a fin de connotar la superación de la modalidad de vida profana ("la madera/ víctima del naufragio", resuena en esta metáfora el mito helénico de Odiseo), vencer el sentimiento de *annihilatio* y los aspectos negativos alrededor de la "muerte" que aquella estimula:

Dejarás la ceniza
que ata como llorando.
Dejarás la madera
víctima del naufragio.
El estrecho velamen
de la luz sobre el mundo.
La *cicatriz* de musgo
que se anuncia en los cuerpos.
El deseo que inventa
frutas de roja lluvia.

La *cadena* que es
una guirnalda infame.
El estupor del mar
de tu ojo en la niebla.
El deseo de los brazos
sumergidos en *negras*
rosas que sólo mienten.
El *río* que ha anegado
cielos en tus palabras.

Dejarás cada hueso
en su fisura de ancla.
La *noche* donde toda
certeza está quemándose.
La infinitud de *dardos*
que vuelan en la *sangre*.
Tú no eres esto. *Eres*
en la madera *el rayo*,
y en el muro la estría
de la *estrella* que graba
su plata inexplicable. (237-38)

La esperanza y dicha de acceder al paraíso celestial y unirse al cosmos a través de la "muerte" se ilustra en "Todas las transfiguraciones" y "Vencimiento del cielo". El epígrafe de este segundo texto anuncia el óbito de una mujer náhuatl, muerta en labores de parto, por quien su partera reza: "¡Oh mujer fuerte y belicosa!, hija mía muy amada. ¡Valiente mujer, hermosa y tierna palomita, señora mía!, os habéis esforzado y trabajado como valiente, habéis vencido, habéis hecho como vuestra madre la señora Cihuacóatl o Quilaztli, habéis peleado valientemente" (*Historia general de las cosas de la Nueva España*, cit. en Albán, *Infinita…* 248). En la tradición náhuatl, una de las moradas de los muertos, justamente La casa del Sol, el cielo occidental, era destinado tanto para los muertos en guerras y cautivos, fallecidos o sacrificados en poder de los enemigos, así como para estas mujeres o *mocihuaquetzque*, quienes pasaban a ser consideradas *cihuateteo*, 'mujeres divinas' (Krickeberg, 1971; León Portilla, 1974). Esta creencia resuena asimismo en la tradición maya, según la cual: "Los que se suicidaban ahorcándose, los guerreros muertos en la batalla, las mujeres que morían en parto y los sacerdotes que abandonaban este mundo, se iban directamente al paraíso maya" (Morley 249). A partir de estos motivos mitológicos, se oye a un grupo de nahuas que, en el poema "Todas las transfiguraciones", a manera de jaculatoria reza la ascensión del alma de un guerrero muerto en batalla y su entrada en La casa del Sol (en sus palabras no deja de escucharse los ecos, asimismo, del mito hindú de Mahā-mâyâ): "*Alegría, alegría,*/ *también tú eres un velo*/ *de transfiguraciones*./ *Una prisión que estalla*/ *invadida de flores*./ Una memoria hecha/ de primavera toda".

En el segundo poema el sujeto lírico aparece como un hombre náhuatl e invoca, con actitud verticalizante, al alma ―simbolizada como "pájaro"― de su mujer muerta en parto

("Señora mía"). Ora fervorosamente (así podría interpretarse el valor de la anáfora y conversión) por que ascienda hasta La casa del Sol, pues ha dejado el "río" de su "cuerpo" y "vida", cuyo destino hubo de enrumbarse trágicamente. La figura de esta *mocihuaquetzque* ilustra cómo al fenecer también se nace. En la alusión del vientre se materializa igualmente el arquetipo de la madre:

> *Ah palomita muerta*
> *con un gesto de espada*.
> […]
> *Sube al sol*, fuerte y bella
> […]
> Eres la doble sed
> que fue muerte y fue vida,
> y por ello conoce
> el equilibrio puro
> de la luz y la nada.
>
> Tendida como un río
> vas desde aquí a la muerte,
> a través de ti misma,
> laberinto sin sueño.
>
> […]
>
> *Sube al sol*, que a él le falta
> ese vencido azar
> que te brilla en las manos
>
> […]
>
> *Sube*. *Llévate el mar*
> *que tu cuerpo en el fondo*
> *de la noche ha empezado*.
>
> […]
>
> Señora mía, huellas
> de alas hay en tu rostro.
> *Sube al sol*, que has ganado
> ser en él la raíz
> de una llama en sus ojos (248-49)

La idea de reintegración con la unicidad y la armonía primordial cósmica redunda en los poemas "La ofrenda interminable", "Zona del alba" y "La fábula del tiempo". Particularmente, en el primer texto, el acto de la descomposición concreta y abstracta del ser en manos de la divinidad se presenta como un evento plácido, en todo momento acorde con el orden cósmico:

> *Sólo Tú llegarás,*
> *con tu ternura idéntica al olvido,*
> *y cuidadosamente, quedamente,*
> *separarás la sangre, de la vida,*

rescatarás del ojo lo mirado,
pondrás a un lado el cuerpo
y al otro la caricia,
separarás los sueños, de las noches,
el paso, del espejo sediento del camino,
el silencio, del miedo,
y la voz, de la lengua destruida.

[…]

Ellos saben que *las cosas y el tiempo*
desaparecerán al conjugarse
violentamente puros.

[…]

Sabes que llegarán
los hombres a través
de su sueño a tu sueño,
con la absoluta sed
que los llevó a la muerte,
convertida en un lirio
musical de los prados. (194, 212 y 263)

El regreso a lo numinoso y la reunión plena con ello son manifiestos simbólicamente a través del "mar", a través de cuya inmensidad se vuelve a lo trascendente, ya que "también te esperan:/ una frase de océano/ en un labio nocturno,/ y el día sin olvido/ de los cuerpos desnudos".

La "muerte" puede considerarse un rito de iniciación, puesto que "toda existencia humana está constituida por una serie de pruebas, por la experiencia reiterada de la 'muerte' y la 'resurrección'. Y por ello, en un horizonte religioso, la existencia se basa en la iniciación; podría casi decirse que, en la medida en que se realza, la existencia humana es en sí misma una iniciación" (Eliade, *Mito*… 175-76). La muerte, entendida como iniciación, "más que una purificación bautismal, es transmutación de un destino" (Durand, *Las estructuras*… 315). Tales pruebas son poetizadas así: "Tanta muerte se agolpa/ en una sola vida,/ en una sola llama/ tanta noche se quema./ En una sola herida,/ se apagan tantos cielos,/ que hay momentos de muerte/ en que la muerte puede/ sumarse a las estrellas".

Podría experimentarse simbólicamente la "muerte" de manera cíclica en una misma vida, o bien físicamente entre una y otra según la idea de metempsicosis. En ambos casos, se trata de una sincronía del ser con los procesos cósmicos a los que este debe enfrentarse a pesar de sus temores y sentimiento de desaparición, debido a la premisa de que solo se vive una vez o de que no hay un más allá donde los dioses garanticen una existencia; un más allá que es el verdadero sitio de la existencia, como pensaron filosófica y religiosamente los nahuas: "ni es aquí donde se hacen las cosas" (León Portilla, *La filosofía*… 203). Un más allá al que los incas muchas veces decidían acceder vía el suicidio en mitad de cultos a la muerte ―que

todavía hoy son característicos de los indios cristianos de los Andes— (Huber, 1961), pues confiaban en el animismo que rige su mundo y la idea de metempsicosis.

Como lo expresa el mismo título del poema, "Llave es la muerte", tanto para (re)nacer integrado al cosmos como para acceder a conocimientos trascendentales:

> *Dinos la llave del éxtasis*.
> *El puente que nos puede*
> *llevar a toda ausencia*.
> *La palabra de oro*
> *que aún al oro le falta*.
>
> […]
>
> *Vamos a conocer*
> *lo que tú no conoces*,
> sabio Hunabk'u,
> silencio que dirige los cielos,
> que *donde tú has callado*
> *se oye un pavor de oro*
> *respondiendo, es la muerte*. (230-31)

En esta última estrofa, se observa, no obstante, cierto sarcasmo contra Hunab Ku respecto de los conocimientos iniciáticos, pues plantea que el ser es quien logrará conocer realmente lo trascendental cuando alcance el "éxtasis" y plenitud cósmica gracias a la "muerte". Ello lo llevaría a ser como el dios o verdaderamente un dios en comparación con el numen. En este sarcasmo, resuena de nuevo la ironía de "Los dados eternos", cuando el sujeto lírico expresa: "Y el hombre sí te sufre: el Dios es él!" (Vallejo, *Obra*… 96).

En conclusión, la "muerte", en *Geografía invisible de América*, más que negativa se encuentra considerada positivamente, pues *mors janua vitae* y no ya "la destrucción que amenaza nuestra existencia espiritual si la iniciación no la salva de la aniquilación" (Rijnberk 214). "Sonorísimo río circular de la muerte" canta la partera náhuatl. La "muerte" es la "llave" para acceder a la reintegración con el Uno. A pesar de esto, la paradoja siempre acompaña a esta idea, ya que el ser muere sin morirse —se escuchan ecos del estribillo de "Coplas del alma que pena por ver a Dios": "que muero porque no muero" (Cruz 1016-018)— como se canta en "Muerte de la memoria": "Hay momentos de muerte/ en que la muerte puede/ sumarse a las estrellas./ *No muere un hombre, no,*/ *mueren todos y nadie*".

3.1.3.5. CICLICIDAD Y TRANSFORMACIÓN DEL COSMOS, EL TIEMPO Y EL SER

Aunque únicamente exista un instante, aunque sea "fugaz el secreto/ de un dios entre las manos", todo *permanece* en constante transformación, porque todo *es* porque "Nada ha

muerto". Por eso, el indoamericano cree que: "Nada nace,/ tan sólo *hay un pavor dorado*/ *que semeja ser dioses,*/ *hombres*, *lunas* o *pájaros*,/ según el destello/ de su flama en los ojos". Solo *es* el cosmos, la fuerza numinosa, que va adquiriendo formas y va permitiendo la manifestación concreta y abstracta de los mismos "dioses", los "hombres, lunas o pájaros", entre otros seres, objetos y fenómenos:

No hay cosas, hay semillas.
Y no hay semillas, hay
una sola semilla
que cae desde la mano
de un sembrador que hace
con su mirada, lluvias.
Una sola semilla
pasando eternamente
de la nada a la nada,
como un puente de gozo.
Una sola semilla
más plural que el silencio,
que cae al mar
y pone los sellos delgadísimos
de la medusa errática. (280)

Esta imagen del sembrador se encuentra asimismo en la Biblia. En las parábolas de Marcos 4: 3-9, 13-20; Mateo 13: 3-9, 18-23 y Lucas 8: 4-8, 11-15, Dios es quien esparce las semillas de su palabra y Jesús quien las siembra en el creyente, para que este enraíce, crezca y dé fruto a fin de alcanzar la perfección espiritual y la salvación eterna. En el poema albaniano, las semillas son todos los objetos, sustancias y seres del universo, creados por la palabra divina.

La creación-destrucción-creación de todo es constante y cotidiana. Cada día se experimenta y se actualiza la deconstrucción del mundo, no de modo negativo, sino plácido, cuidadoso (resuenan los susodichos versos: "Sólo Tú llegarás,/ con tu ternura idéntica al olvido,/ y cuidadosamente, quedamente…"). Ejemplo de ello es "la mano mágica/ de Gucumatz, llamándonos", permitiendo que cada ser u objeto se *movilice* en el espacio y el tiempo orientado hacia uno de las cuatro direcciones del universo, hacia donde se desenvuelve el movimiento cíclico y (re)creador del cosmos. De ahí que en el espacio y la transfiguración de todo se viva y contemple el tiempo cíclicamente. Esto es cantado por un maya-quiché:

Y aún, *día a día, vuelve*
esa quietud primera,
alzando su poder
en la noche imborrable,
pero *llegan los dioses*
con sus manos lucientes
armadas por el alba,
y la parten en rosas

de azar y movimiento,
una por cada ser,
como la mano mágica
de Gucumatz, llamándonos. (150)

Los símbolos clave que connotan en el poemario la capacidad transformativa de todo en el cosmos son las "frutas" y las "semillas". Las primeras sugieren la fecundidad y la abundancia: debido a las semillas que contienen, se ha comparado a las frutas con el huevo del mundo, símbolo de lo orígenes (Chevalier y Gheerbrant, 1988). El simbolismo de las segundas se eleva "por encima de los ritmos de la vegetación para significar la alternancia de la vida y la muerte, de la vida en el mundo subterráneo y la vida a plena luz, de lo no manifestado y la manifestación" (Chevalier y Gheerbrant 539). El desarrollo de estos dos símbolos se lleva a cabo en dos poemas paradigmáticos: "Las sangres convocadas" y "Sabiduría de la semilla". De ellos, respectivamente, son los siguientes extractos:

Venid[,] frutas. Aquí la mano extiende
su magnética sombra.

Anegadas quietudes
caen vestidas de luna:
zumo de la distancia,
pulpa donde el relámpago
es una gota de ámbar.
Amarilla prisión
donde bajan los dioses.
[…]
Sabemos que no caes
desde los árboles,
vienes desde una arcilla
afilada de estrellas.

Tantas manos de lluvia
cerraron, capa a capa,
sobre ti y para siempre
anillos de silencios.

Subid[,] granos[,] al tallo,
que la savia en vosotros
ha guardado sus sombras.
Que la tierra se está
transfigurando en dones
de luminosidad,
y el insecto que zumba
sobre el polen del tiempo,
escucha cómo nacen
en cada grano mínimas
catedrales de ámbar.

[…]

Yo oigo una *semilla*
caer, siempre empapada.
Detrás de todo *aire*

una *semilla* cae,
como un día que fuera
arrastrado a ser ala.

Detrás de toda sombra
una *semilla* vuela,
sigilosa y salvada.

Detrás de toda *agua*
hay un *germen* volviéndose
serenísima espada.

No hay cosas, sombras, lagos,
piedras, velocidades,
hay semillas, enjambres
de filos fertilísimos,
centellas que, cayendo,
van creando los prados.

[…]

Ah, Padre Sol, tú eres
el numeral prodigio
del ángulo del viento
volando a la simiente. (224-25 y 279-81)

Varios son los aspectos por analizar en estos versos.

En "Las sangres convocadas", jóvenes nahuas invocan a las "frutas" y su valor simbólico en medio de las labranzas y mantenimientos cotidianos de la tierra, respondiendo a la admonición que se les dirige: "A los mantenimientos se les ha llamado, se les ha nombrado nuestros huesos, nuestra carne. Porque son nuestro alimento, nuestro ser. Son el caminar, el moverse, el regocijarse, el reír… Tan sólo por los mantenimientos la tierra se sostiene, el mundo que tiene vida, nosotros llenamos el mundo. Los mantenimientos son nuestra esperanza" (*Códice florentino*, cit. en Albán, *Infinita…* 224). Como visión parte de estos mantenimientos nahuas, en "Sabiduría de la semilla" se observa cómo se repite diseminadamente el símbolo "semilla", simulando y matizando la imagen agrícola de los granos esparcidos por Viracocha y los hombres sobre los campos. Por eso, desde el epígrafe —un *haylli* quechua[201]—, se presenta al "Padre Sol" como dios agrario, encargado de fecundar y beneficiar las cosechas: "¡Sol todopoderoso, Gran Padre, ve al surco y dale tu aliento!" (cit. en Albán, *Infinita…* 279). El regocijo de los campesinos incas ―y por qué no el

[201] Los *hayllis* son cantos de triunfo, expresiones alegres o entusiastas donde se exaltan tanto los triunfos religiosos y militares, así como los de las cosechas en el momento cuando los campesinos al recogen de la tierra sus frutos.

de los nahuas también— ante el apoyo divino es tal, que entonan en acción de gracias: "Sí el gozo de las frutas/ entre el ángel y el hombre:/ mitad así de luz,/ mitad así de sangre".

Las "semillas" y las "frutas" participan de una gradación descendente que establece la relación de la doble naturaleza y pertenencia de todo en el cosmos: el "Padre Sol" ordenó las fuerzas uránicas ("estrellas") con que creó la "tierra", de ella surge todo, en esta se deposita la "semilla" que crece en "árbol", este da el "fruto" que se integra al ámbito del "aire" y, luego, o cae en "tierra" o sirve de alimento para el ser, en ambos casos regresa a lo terrestre (por su materia cósmica el ser también es "tierra") y, por cadena simbólica, a las "estrellas" iniciales, al "Sol todopoderoso, Gran Padre". Esta sintaxis imaginaria organiza un esquema circular que facilita visualizar la transfiguración universal.

Llevando su cualidad objetiva-científica de transmitir los rasgos genéticos hasta un plano subjetivo-poético, las "semillas" podrían considerarse como rastros de lo sagrado. Debido a su procedencia uránica ("Sabemos que no caes/ desde los árboles,/ vienes desde una arcilla/ afilada de estrellas") y doble naturaleza, aquellas y, por ende, las "frutas" guardan los "silencios" de las verdades trascendentales; "silencios" que han sido fecundados y fertilizados por el "agua" terrestre o pluvial, en ambos casos divina ("Tantas manos de lluvia/ cerraron, capa a capa,/ sobre ti y para siempre/ anillos de silencios"). Por eso, cuando germinan se convierten para el ser místico en símbolos ascensionales y hierofanías ("Detrás de toda agua/ hay un germen volviéndose/ serenísima espada"). A medida que crecen y maduran ("zumo de la distancia,/ pulpa donde el relámpago/ es una gota de ámbar./ Amarilla prisión/ donde bajan los dioses", "mínimas/ catedrales de ámbar"); se van convirtiendo en alimentos para el ser, no solo en el nivel corporal, sino también espiritual ("la tierra se está/ transfigurando en dones/ de luminosidad"); realimentan su doble naturaleza. Por tanto, las "frutas" son el resultado de la transformación de la materia terrestre en luminosidad celestial.

La metaforización de estas como "dones" luminosos tiene sus ecos de la tradición hispano-cristiana, desde la cual cada don es un regalo, una expresión de la bondad inmerecida de Dios, que debe utilizarse no egoístamente sino en beneficio del prójimo y para la gloria divina: "Dios nos ha dado diferentes dones, según lo que él quiso dar a cada uno" (Romanos 12: 6), "Ahora bien, hay diversidad de dones, pero el Espíritu es el mismo" (1 Corintios 12: 4), "Comunique cada cual al prójimo la gracia o *don,* según que la recibió como buenos dispensadores de los dones de Dios, los cuales son de muchas maneras" (1 Pedro 4: 10). Entendido esto, cada "fruta" es un regalo uránico que (re)alimenta tanto a un sujeto como a su colectivo.

Esta connotación viene a reforzar las virtualidades de la "fruta" en cuanto símbolo de la intimidad. A la luz de cuanto se ha comentado, el contenido de estas, o sea, sus "semillas"

(“silencios”, “agua”, “tierra”, “zumo de la distancia”, “relámpago” o “gota de ámbar”) representan el alimento vital y espiritual. Las “frutas” (“pulpa”, “Amarilla prisión/ donde bajan los dioses”, “mínimas/ catedrales de ámbar”) serían, de este modo, continentes, posibilidades de la henosis.

El mito del *anima mundi* permite ampliar las proyecciones de las “frutas”, hasta el punto de considerar simbólicamente inclusive otros alimentos como tales (“sangres de los bosques,/ venados como antorchas de niebla/ en su crepúsculo,/ cuerpos de rojo musgo,/ raíces esponjadas/ en subterráneos lampos,/ alas que detuvieron/ el cielo en una flecha”, “Escamas emergidas/ de los mares más rápidos”). Todos estos como las “frutas” constituyen alimentos, sustancias procedentes de lo numinoso; por eso, llegan “al fuego del hogar rodeado/ sólo de sed que canta” y, así, reunidos en el ágape íntimo —doméstico o comunitario— nutren la transfiguración del ser, su aspiración de reunión mística, la actualización del tiempo cíclico y los mitos y, por consiguiente, la experiencia de la renovación universales.

De esta manera, las “frutas”, cualesquiera, pasarían a conformar, en segunda instancia, símbolos cíclicos, ya que representan la fecundidad terrestre y lunar (“Anegadas quietudes/ caen vestidas de luna”), que cíclicamente *son*, se manifiestan como parte de “Una sola semilla/ pasando eternamente/ de la nada a la nada […]/ Una sola semilla/ más plural que el silencio”, y que vienen a sustentar el crecimiento y evolución de cosmos, el tiempo y el ser. “Por eso, venid, frutos,/ a la fiesta del hombre,/ que por él subiréis/ a otro sueño invisible” suplican los jóvenes nahuas. De la misma cadena alimentaria de los recolectores de las culturas primarias o constitutivas indoamericanas, surge y se erige una cadena simbólica alimentaria del cuerpo espiritual.

El ser es también, simbólicamente, una “fruta” porque, primero, es una “mazorca” pues es un *hombre de maíz*; segundo, nutre constantemente con las “frutas” dicha naturaleza. Por eso, comparte las mismas propiedades del “maíz”: siendo materia cósmica y divina primordial, tiene la potestad de transformarse física y espiritualmente siempre en busca y dirección de lo ascensional sola, como si él mismo fuera un vegetal, una “espiga” que busca elevarse. Como el “maíz”, también se renueva cíclicamente. Desde que se siembra hasta que se recoge como alimento propicio, la germinación de este grano tarda alrededor de tres meses, al menos el tipo de maíz conocido por los mayas-yucatecos como *xchuum ya* o ‘tronco de zapote’ (Terán, Rasmussen y May Cauich, 1998); por lo cual, en cada cuadrante, al año se acopian cuatro cosechas. En cada sector del plano horizontal, además, los mayas-yucatecos sembraban por acato mítico un tipo diferente de maíz: el rojo al este, el blanco al norte, negro al oeste y amarillo al sur (León Portilla, 1968b). Por tanto, obsérvese que en la propia práctica

agraria del "maíz" se articula el simbolismo cíclico del número cuatro, presente no solo en la división cuatripartita del mundo, sino también en la espacialización del tiempo y el movimiento cósmico. Así, el "hombre" y el "maíz", siendo uno y parte del *anima mundi,* se regeneran inevitablemente. El maya-quiché no tiene la menor duda sobre esto y por ello pregunta retóricamente:

> ¿Ésa no es la manera,
> torpe, sumisa,
> altiva y de cristal
> visitado de abismos?
> ¿No es el gesto f[ú]til
> de resistir la llama,
> o el crujir del dolor
> que se apaga creciendo?
> ¿El invocar los soles
> sabiéndolos fugados
> mientras se cae al pánico
> frágil como una luz,
> doblado, pero asta
> de los amaneceres,
> bajando lentamente
> por entre la ceniza
> hacia otras memorias,
> rasgado por el fino
> vaticinio del aire
> después del vendaval?
> *¿Ésa no es la manera*,
> *infinita manera*
> *de morirse del hombre*? (173-74)

Un esquema evolutivo de las etapas vitales del ser humano ―el cual no dista de representar el mismo del cosmos― es poetizado en el último texto de *Geografía invisible de América*:

> Yacer bajo la tierra
> es tarea de semillas.
> Crecer bajo la tierra
> es incendiar el mundo.
> Al alba, cada cosa
> tendrá un sitio en su llama.
> Cada hombre pasará
> de su muerte a su estela.
> Y los dioses también
> serán arena y alas. (310)

En la parte de "Destinos de la sed", dedicada al "agua", el sujeto lírico le canta a un "tú" para evidenciarle cómo también *es* y participa del fluir y transformación constantes de las formas pues, siendo "agua", lleva dentro de sí "la infinidad de lo posible, contienen todo lo virtual, lo informal, el germen de los gérmenes, todas las promesas de desarrollo […dado

que…] El agua es la forma substancial de la manifestación, el origen de la vida y el elemento de la regeneración corporal y espiritual" (Chevalier y Gheerbrant 52-3): "*Y tú serás de agua*/ *para mirar partiendo*./ Fugitivo y tenaz como el silencio,/ minarás cada hora/ y su piedra secreta/ con tu lengua abismal". En la sección dedicada al elemento ígneo, califica a ese "tú" como "el fuego/ diciendo los azules,/ el anclado clamor/ de la herida en las manos"; como un ser dinámico, cósmico, renovado sobre quien ha actuado la ley del "fuego": disolver las envolturas corporales y racionales que separan al ser del Uno, hasta lograr que se reúna con Él (Chevalier y Gheerbrant, 1988). Por su propia ley, "el fuego se cierne/ sobre sí mismo y gira/ como una bandada,/ como un rictus dorado/ que va y viene a la muerte".

Siempre dentro de esta evolución cíclica del cosmos, se sugiere una perspectiva particular. Un padre náhuatl ofrece una visión antropocéntrica, según la cual todo se transforma, pero no en un mismo nivel correspondiente al mito del *anima mundi*, sino alrededor del ser humano. Él reconoce esto y lo expresa a su hijo: "No deis un paso más./ Que no es el hombre el que se mueve,/ sino ese azul que se le escapa al mundo…" Sus palabras parecen contradecir el planteamiento del movimiento como consecuencia de la armonía entre los dioses, el tiempo y el espacio. ¿Acaso la reticencia al final del verso sugiere que esta idea antropocéntrica se abandona…? En medio de esto, una estructura sintáctica idéntica (salvo por la suma del relativo enfático del inicio), un cambio de sustantivos ("amor" por "hombre") y un juego de paranomasias ("muere"-"mueve") dejan escuchar intertextualmente en el verso "Que no es el hombre el que se mueve" el heptasílabo "No es el amor quien muere" (62), de Luis Cernuda.

Ya la perspectiva predominante del *anima mundi*, ya la sugerida por el padre náhuatl, la idea de constante regeneración lleva en cada período a que el ser se purifique, porque este es su destino: "el fluir del hombre/ y su exacto silencio luminoso:/ lengua más pura que la eternidad".

Este acercamiento al otro también permite valorar el amor como fuerza regeneradora de la humanidad, esa misma que según los mitos nahuas, mayas e incas fue transformándose material y espiritualmente en cada sol, en cada generación, en cada mundo:

> Son un don enterrado
> en la sonora cripta de las horas.
> *Son una humanidad*
> *sobre otra, soñándola,*
> *igual que el color vuelve*
> *sobre la flor quemada.*
> *Igual que los amantes*
> *se tienden empapados*
> *de castigo y delicia,*
> el uno sobre el otro

abrazando el olvido. (142)

En conclusión, todo, desde lo microcósmico hasta lo macrocósmico, es "semillas" o manifestaciones constantes de "*Una sola semilla/ más plural que el silencio*". Todo *es* fecundado por la divinidad de que procede y, por tanto, *permanece* en un dinamismo transfigurador cíclico, expreso y reforzado estilísticamente por el siguiente retruécano:

Llamas que serán cosas,
cosas que serán llamas.
Frutos donde se agolpan
los árboles del cielo.
Diminutas orugas
que enlazándose tejen
las estrellas de niebla
que elevará la escarcha.
Luciérnagas que pasan
con su prisa de lluvia. (179)

Finalmente, no es casual que en estos últimos versos se evoque el mito de los Bacabés, relato que sustenta la configuración del mundo, la consciencia sobre la vida, el tiempo y el universo dentro de una sucesión de creaciones y destrucciones.

3.2. EL SER INDOAMERICANO COMO SUJETO Y SUS HERENCIAS CULTURALES

"Bajo la tierra" del continente y bajo la enunciación poética de *Geografía invisible de América*, se hallan restos arqueológicos indoamericanos:

Bajo la tierra hay *flechas*,
como cristales que soñaran sangres,
y *cuencos* infinitos
donde bebió una boca
la ternísima agua de los vientos.

Y hay además roídos *estandartes*
que ha respetado el fuego, por azules,
y *calaveras* solas,
ya luminosamente
transformándose en *jade*,
y *cuentas* diminutas donde cuenta
la soledad sus números borrados,
y *puñales* bordados en el pánico unísono,
y una *lengua de plata*
finísima y tardía,
que surge por las grietas
de la roca, hecha río.

[…]

Bajo la tierra rueda

el mundo del pasado;
lejanamente rueda
de la nada a la nada. (141-43)

Más allá de un planteamiento nihilista, cada uno de los productos culturales de las realidades existentes indoamericanas "rueda" desde el mismo afán de reintegración al Uno con que fue creado hasta la "nada" primordial numinosa. Por eso, en el poemario se visualiza cómo el indoamericano, ante el "frío y "sed" de la realidad profana, aún va dejando en "el tiempo es esa/ diminuta memoria/ que entre dos nadas, habla":

levanta *pirámides*
hacia soles que mueren,
y dibuja en los prados
sus *ciudades* fugantes,
labra en la resistencia
de la piedra sus alas,
divide la distancia,
el tiempo y su memoria
en monedas de ultraje,
alza *torres* en medio
del río del relámpago,
interroga a la muerte
y la cubre de *lápidas*
escritas por el canto,
describe la agonía
de los soles del viento,
graba su nombre en todas
las rosas transparentes,
hace surgir los números
empapados de música,
dibuja vaticinios
en las más lentas llamas. (143-44)

En el capítulo anterior, se expuso ampliamente sobre estas herencias culturales. En esta oportunidad, solamente se hace referencia a aquellas evocadas en *Geografía invisible de América* que amplíen el análisis y exposición de este estudio.

La realidad existente de los nahuas, su sistema de vida y pensamiento específicamente, se fundamentaba sobre las normas y tradición más antiguas, aceptadas por sus antepasados toltecas, chichimecas, acolhuas, tepanecas, entre otros. Por eso, León Portilla (1974) califica dicha realidad como una *toltecáyotl* o toltequidad: una continuidad cultural que buscó alcanzar y mantener los ideales más elevados y perfectos en todas las artes y ciencias como lo hizo la estirpe tolteca. Es de esta última la concepción del universo con sus cuadrantes, cielos, infiernos, edades; la idea del dios dual, el descubrimiento de un sentido y una misión del ser humano al seguir en la tierra el pensamiento de Quetzalcóatl, la convicción de superar la *toltecáyotl* para encontrar un conocimiento más profundo.

En su caso, la realidad existente de los mayas, su ser y estilo de vida, se caracterizó por encontrarse organizada en torno a la milpa en términos agrícolas y religiosos, ya que el maíz es "el alimento primario, símbolo constante de la fecundidad y de los principales cambios de la cultura amerindia símbolo" (Vila 22). A partir de ahí, se fundamentan su sociedad e instituciones. Sin embargo, tanto para los mayas como para los indoamericanos en general:

> En el principio, en lo amerindio, no fueron las instituciones, sino el hombre explicándose a sí mismo a través del mito. En lo amerindio, las instituciones no están ni existen para el hombre, sino que éste crea las instituciones y les otorga su sentido. Y la idea de origen es la primera de las instituciones porque de ella depende la buena orientación o intencionalidad de la vida y de la participación en la Vida del indígena americano (Vila 39).

No lejos de esto, es como los incas vivieron su realidad. Los mitos fueron el pilar de su sociedad. La teogonía que conllevaba la apoteosis de los Incas fue la base de las instituciones del Estado, el sistema político, jurídico y las viejas tradiciones amoldadas a las nuevas circunstancias (Huber, 1961).

De estas tres realidades existentes, ¿qué evoca y deconstruye el sujeto lírico de *Geografía invisible de América* y presenta a manera de herencias culturales para el ser hispánico de *Infinita memoria de América*? Principalmente, la agricultura, las herramientas y oficios cotidianos, las obras líticas, la religión, la educación y, no por última menos importante, la poesía.

3.2.1. LA AGRICULTURA

En "De arcilla estoy hablando…", se enuncian los versos paradigmáticos respecto de las obras, ceremonias y religiones agrarias indoamericanas. El sujeto lírico, desde la primera línea ("En mi infancia yo vi"), se autoidentifica como un indoamericano, tal vez como un inca por sugerencia del epígrafe (máxima antes citada del cacique quechua Choque Wanca). Él sabe que el ser es "tierra", "humus", "greda" porque viene de ella, fue creado con ella, pero también es consciente de que anda realizando los trabajos duros de la labranza ("que trazaron/ cicatrices de arcilla/ en los rostros del agua/ y del hombre y del tiempo") y no por ello apesadumbrado ni angustiado; al contrario, fervorosamente animado por ese ímpetu vital que es verdad de la armonía y regeneración cósmica (lo sugieren así la anáfora de "amores" y el simbolismo de estos).

En su canto, se escucha la herencia de:

1) Las arcaicas ceremonias, mitos y misticismo en torno a las grandes diosas ctónico-agrarias en cuya jurisdicción se encuentra la fecundidad universal (Eliade, 1974): "En mi infancia yo vi/ hombres que mantenían/ amores con la tierra,/ secretos y profusos y terribles./ Amores osadísimos/ de duraznos totales,/ que se podían oír/ conversar en la lluvia,/ con un lenguaje hecho/ para espadas o ángeles".
2) La acción contemplativa de las hierofanías vegetales ("la liana donde pone/ la savia sus escalas,/ el sonoro derribo/ de la hoja en los ojos"), producto de "las creencias vinculadas a la idea de un origen vegetal de la humanidad, en las relaciones místicas que existen entre ciertos árboles y ciertos individuos o sociedades humanas, en las supersticiones relativas a la fecundación por los frutos o las flores, […] en los mitos y en los ritos de las divinidades de la vegetación y de la agricultura" (Eliade, *Tratado*… I... 31).
3) Las representaciones sagradas totémicas vinculadas a las hierofanías ("estatuas/ de cedro que se incendia,/ cuando los toca el rayo/ de lirios de la tarde"), que simbolizan epifanías lunares o de la fertilidad, en todo caso aquellas "fuerzas sagradas, más próximas al hombre, más accesibles a su experiencia cotidiana, más útiles" (Eliade, *Tratado*… I... 70), porque guían al *homo religiosus* hacia el interior de la "tierra" y su mística (Eliade, 1982).
4) Las manifestaciones del mito de la hierogamia que frecuentemente aparecen en los cultos de la fecundidad, pero que "nunca desempeñan el papel principal; éste incumbe unas veces a la gran madre y otras a un 'hijo', divinidad de la vegetación que muere y resucita periódicamente" (Eliade, *Tratado*… I...121); bien podría ser el ser indoamericano pues, con el análisis realizado respecto de su doble naturaleza y pertenencia, se lo puede considerar como este *hijo*: "hombres que mantenían/ amores con la tierra,/ secretos y profusos y terribles".
5) Las prácticas y cultos ganaderos ("las ubres taciturnas/ de la vaca y la lluvia,/ el aroma de esquina/ con sombra del estiércol,/ los potreros cargados/ de exactas, solas perlas/ que se pierden al alba"), ya que la "fertilidad de los animales depende también, como la de las plantas, de la luna" (Eliade, *Tratado*… I...198). Esta relación entre la fecundidad agraria y los bovinos con los períodos cíclicos y regeneradores lunares se explica a partir de la asociación de los cuernos de estos animales con los cuernos de la luna creciente (Eliade, 1974; Durand, 1982).
6) Las prácticas pastoriles ("en donde la montaña/ respira hacia sus dioses,/ la niebla sin orillas/ que llega, tarde a tarde,/ a requisar la luz/ frontal de la mañana") que

> estimulan la facultad intuitiva, la contemplación, la imaginación simbólica y la ensoñación poética.

En este reconocimiento de la naturaleza telúrica que destina al ser cotidianamente a los trabajos terrestres. Se escucha la actitud del sujeto lírico hernandiano: "Me llamo barro aunque Miguel me llame./ Barro es mi profesión y mi destino/ que mancha con su lengua cuanto lame" (Hernández, *Obra*… 501).

El sujeto lírico albaniano como cualquier otro indoamericano sabe, en fin, que las divinidades telúricas son el origen de la vida y, por ellas, esta se conserva, así como todos los sustentos primordiales (agua, maíz, frijoles, entre otros). Por eso, parte de los consejos del Inca rey en "Las palabras del tiempo" se vincula con las acciones de arar, trabajar, velar la "tierra" y cortar las cosechas: "*Vela la savia*, *vela*/ *el nombre de la savia*/ *que subirá a tu cuerpo*./ Y *siega*, *siega siempre*/ *cantando*, *que la tierra*/ *sienta que dejas música*/ *a cambio de la furia*,/ ya tuya, de la espiga".

El sentido de la vigilia se encuentra estilísticamente reforzado en el primer verso por la onomatopeya del fonema oclusivo labial sonoro (/b/); mientras que el desprendimiento y la siega de los alimentos de la "tierra" o las plantas, por la sibilante (/s/). Así se vuelve significativo que tanto en la labranza como en la enunciación poética se crea "música", símbolo del progreso, de la comunicación con la "tierra", la luna, la fecundidad; esa música con que el labrador o el poeta indoamericano articula el mito del eterno retorno.

Por su lado, en la segunda parte de "Las palabras del tiempo", la Coya reina se dirige a la "tierra" y sentencia: "*Tú*, la que tiene ojos/ demasiado infinitos,/ *abrirás en cada hombre*/ *la vida más sedienta*:/ *la vida de la sed del sueño*…" En tal epifonema, se materializa el arquetipo de la *tellus mater* pero, además, el arquetipo del *anima* según lo comprende Bachelard (2002b), quien maneja el concepto de *anima* junguiano de una forma ligeramente desviada, pues para Jung (1984) el *anima* corresponde al complemento femenino del varón. Para Bachelard, el *anima* controla los movimientos y manifestaciones de la ensoñación:

> El *anima*, plexo femenino de todo sujeto, tiende a la contemplación desinteresada del cosmos. Por ella, el hombre se convierte en un animal estético. El *anima* le inyecta al ser la posibilidad de asumir la belleza y contemplarla participativamente. Es merced a este sosiego, que en ella todo converge en una soledad contemplativa y creadora. Podría decirse que el *anima* es un alma ocupada de sí misma, satisfecha: es el principio de nuestro reposo. Si se hablara de sus dimensiones, estas tendrían que ser circulares, como una redonda plenitud del ser. Nada le preocupa por tanto al *anima*, nada le perturba, pues se asume en su propia felicidad (Salazar 7).

Sin duda, uno de los alimentos que se velan y siegan en las prácticas agrarias evocadas en este poemario es el "maíz". En medio de su recolección, se escuchan:

los cortantes jaspes
de sus hojas quebradas en la noche,
que se mecían hiriendo
los cuerpos extraviados,
¿no anunciaban ya el filo
y los relámpagos
del hacha y del puñal
de la guerra en la sombra?

Y esa fugacidad
que año tras año, vence
los tallos del maíz,
ese morir doblándose
con el viento en los ojos
de su cuerpo llamado,
como una rodilla
que se inclina quemándose,
tal si raíces de ansia
aún la sostuvieran,
pero siempre quebrada
más y más por la sombra,
reclinada entre el polvo
y nuevas lejanías. (173)

Según el mito náhuatl, este grano fue encontrado por Quetzalcóatl por "la hormiga incesante/ con sus números rápidos":

> "¿Qué comerán los hombres, oh dioses? Ya todos buscan el alimento". Luego fue la hormiga roja a coger el maíz desgranado que se encontraba dentro del cerro de la subsistencia. Quetzalcóatl encontró a la hormiga y le dijo: "Dime a donde fuiste a cogerlo". Muchas veces se lo preguntó, pero ella no quiso contestarle. Luego le dijo que allá (señalando el lugar). Entonces Quetzalcóatl se volvió hormiga negra y, acompañado por la otra, entraron y lo acarrearon entre ambos, esto es, Quetzalcóatl acompañó a la hormiga colorada hasta el lugar donde estaba guardado el maíz, ésta colocaba los granos en la orilla del cerro y en seguida Quetzalcóatl los llevó a Tamoanchan. Allá lo mascaron los dioses y lo pusieron en la boca de los hombres para robustecerlos (Krickeberg 26).

El "maíz" —*centéotl* en náhuatl, *kuum* en quiché— fue el regalo de los dioses que alcanzó proyecciones significativas en la cotidianidad indoamericana, pero mucho más, tal vez, entre los mayas, para quienes:

> El trabajo de preparar el maíz para las tortillas y de hacerlas a continuación, era, y es todavía, la ocupación de más importancia en la vida de la mujer maya, después de la de dar a luz y criar a sus hijos […] Casi todos sus pensamientos iban a parar de una u otra manera al maíz; su religión primitiva fue concebida alrededor de su cultivo y de las deidades que gobernaban su crecimiento: los dioses de la lluvia, los dioses del viento, los dioses del sol, guardianes de la milpa y del crecimiento de esta planta, forman un panteón completo del maíz, que más tarde había de encerrar a los dioses más abstractos del tiempo y de los cuerpos celestes (Morley 224 y 484).

En conclusión, las prácticas agrarias indoamericanas se evocan como herencia de los modalidades de vida sagrada en que no se distinguen lo terrestre de lo celestial, lo inmanente de lo trascendente, lo objetivo de lo subjetivo, lo individual de lo colectivo, dentro de un espacio que proporciona a los sujetos los alimentos vitales y espirituales para mantenerse

básica y cotidianamente, experimentar el misticismo y participar de la regeneración constante del ser, el tiempo y el universo, a la luz del mito del eterno retorno.

3.2.2. LAS HERRAMIENTAS Y OFICIOS COTIDIANOS

Para el indoamericano, cada herramienta es un instrumento para asumir las labores y empresas cotidianas, desde los oficios del campo, el hogar hasta los de la comunidad. Sin embargo, tanto sus herramientas como las acciones realizadas con ellos y sus resultados pueden llegar a sacralizarse, de modo que se conviertan en signos y señales de lo sagrado, porque *son* en sí mismos posibilidad de conducir a revelaciones místicas, e inclusive filosóficas. A medida que se utilizan los instrumentos cotidianos, el indoamericano intuye y contempla no solo el objeto, acciones y finalidades, sino también rastros numinosos que estimulan una transconsciencia cada vez más asociada con las experiencias cotidianas. En esta dirección, se llega hasta la santificación de las labores cotidianas, pues:

> estas representan el trabajo del ser humano por encontrar en sus acciones contingentes el proyecto ejemplar y primordial de Dios en la creación del cosmos y, así, acercarse a Él mediante un intento de homologación, con el fin de experimentar una similitud revelativa y sagrada, a través de sus fuerzas y esfuerzos por traer al mundo profano la mostración de la Verdad numinosa, la verdadera naturaleza y enormidad espiritual de todo ser humano (Campos, *De la permanencia…* 183).

Obsérvese tal sentido en boca de la partera náhuatl:

> Aquí espera tu sombra
> con su borde de oros y gaviotas huyendo.
> Aquí espera tu *hacha*
> como un pendón de niebla.
> Aquí esperan, despiertos, el *machete*,
> el *martillo* y la *estaca*
> para sembrar el golpe
> sonoro de los soles.
> Aquí espera la *aguja*
> para unir el vacío
> a la raíz tejida.
> El *comal* y el *metate*,
> para amasar, dorar
> el viento madurísimo
> de fruta y lejanía. (215)

Según la tradición centroandina, quien tiene alma tiene "sombra", pues esta "se entiende como el símbolo material del alma" (García, "El mundo…" 14). Por encontrarse en el mundo terrestre y con vitalidad, debe honrar su existencia y la de los dioses mediante el trabajo.

Tres de los instrumentos enunciados anteriormente son enteramente americanos: el "machete", el "metate" y el "comal". Los nombres de las dos últimas proceden de voces

nahuas. El “machete” es sinécdoque de los trabajos del hombre, la cacería, las empresas agrarias, edificantes y defensivas de la comunidad. El “metate” y el “comal” son sinécdoques de las labores domésticas: 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).

Desde el punto de vista de la imaginación simbólica, el “machete” correspondería a un símbolo diairético por su carácter belicoso contra esa “sombra” de la pasividad que marca el devenir temporal improductivo sobre la “tierra” abandonada, o bien el *otro*, el enemigo físico —individual o colectivo— o temporal (“sombra”). Así, connota, por un lado, la sexualidad femenina y la acción de penetrar la “tierra” para fecundarla propias de las herramientas aratoria; por otro, la sexualidad masculina y la agresividad de las armas cortantes. Ligado a este último valor semántico, presenta un isomorfismo ascensional, ya que configura a su usuario como un jefe con un triple poder: sacerdotal, jurídico y militar.

Por su constitución y modo de empleo el “metate” podría interpretarse como un símbolo del progreso. En primer lugar, 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.

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 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.

Estos tres instrumentos más allá de sus usos objetivos, por tanto, ilustran las estructuras diurnas y nocturnas —digestiva y sexual— del imaginario antropológico indoamericano.

Las herramientas evocadas en los versos anteriores han sido motivos líricos en otros momentos en la obra poética de Albán. En *Sonetos laborales*, por ejemplo, se poetizan el “machete”, el “martillo” y la “aguja”; mientras que en la *Enciclopedia de maravillas*, estos tres (el primero en el tomo II, los otros en el IV) más el “comal” (tomo I). En ambos poemarios, se demuestra la tendencia y perspectiva continua de la producción de este autor costarricense por tratar de manera trascendental los objetos cotidianos; tratamiento que, a su

vez, como se presentó en el estado de la cuestión, puede rastrearse en la poesía de Mistral, Neruda y Diego.

En definitiva, como lo expresa una voz inca: "Los trabajos del hombre/ tienen ese poder/ de flecha dirigida/ entre el azar, sabiéndolo,/ que no tienen las cosas". Las tareas y herramientas no se distinguen unas de otras, porque son esa "flecha", símbolo ascensional, que invita a dirigirse al ser hacia su destino sagrado.

3.2.3. LAS OBRAS LÍTICAS

Tanto para los místicos arcaicos como para los indoamericanos, la "piedra" es una hierofanía por su dureza, permanencia y rudeza (Eliade, 1964). Cuando se la erige, se convierte en un símbolo ascensional, pues sublima la verticalidad espiritual y se contrapone a la caída como una escala levantada contra el tiempo y la muerte. De ahí que, por lo general, las piedras erectas sean consagradas a los dioses uránicos y se les otorgue un valor fálico como reflejo de la dominante postural de verticalización y de la erección del miembro masculino (Durand, 1982). Para los indoamericanos, por consiguiente, lo lítico posee un valor fundacional de su realidad mítica, religiosa, filosófica y cotidiana, pues creen que "Primero fue la piedra y al final será ella,/ cerrando las dos puertas del corazón del tiempo". En otras palabras, la "piedra" define, como en su momento fundacional los dioses uránicos, el tiempo cíclico de los mitos ya que es "Punto que da y recoge/ los combates que tantas/ lejanías dividen" y posibilita la permanencia del ser a través de las obras realizadas con ella. Debido a su presencia en el imaginario indoamericano, canta un grupo de mayas-cakchiqueles la utilización de las piedras, "semillas" telúricas (símbolos cíclicos), en el momento de la creación de los elementos todos del mundo:

> *Primero fue una siembra solitaria de piedra,*
> *una por cada cosa o ser que nacería*:
> la transparente y rápida
> para anunciar la *rosa*,
> las lejanas y húmedas
> para trazar los *ríos*,
> la fina y poseída
> para crear el *ala*,
> las altas y espejeantes
> para extender el *cielo*,
> la de cenizas últimas
> para forjar la *noche*,
> y la roja y cuarteada
> por el azar, pulida letalmente
> por un zigzag sombrío,
> sola, anunciaba al *hombre*. (145-46)

Estos versos evocan dos mitos: 1) el inca sobre las piedras primordiales de Viracocha y los orígenes de la humanidad; 2) el platónico sobre el mundo de las Ideas. De cierto modo, se deduciría que el indoamericano arcaico llegó a intuir, reconocer y contemplar la presencia de lo sagrado en lo lítico; pero, en realidad, esto fue predeterminado por los mismos dioses mayas-quichés, desde el momento cuando en su estado primigenio ("agonías oceánicas") crearon el universo y encomendaron a la "piedra" estimular en el "hombre" los trabajos con ella en virtud de las vivencias del misterio tremendo y fascinante:

> Y tú, *piedra que sabes*
> *de agonías oceánicas,*
> *que has sido destinada*
> *a darnos tu mortal*
> *arquitectura hundida,*
> tiembla y rueda a los valles
> donde él será formado,
> *porque su mano, apenas*
> *naciendo, buscará*
> *tu jade para alzar, infatigable,*
> *el rostro de los dioses*. (169)

En su discusión sobre el papel del ser una vez creado, se preguntaron los susodichos dioses: "¿*Quién tomará a la piedra*/ *no sólo como piedra*,/ *sino como gemela de la llama*,/ *y con ella alzará*/ *nuestro rostro* en la tierra,/ *nuestro brazo* en la sed,/ y *nuestros pies* mortales/ como raíz del mundo?" En acato de este determinismo sagrado, los mayas-quichés, verbigracia, ordenaron: "'Vamos a ver y a buscar sobre qué esculpir la figura de ellos [los dioses], y al hallarla nos pondríamos a orar ante ella. Sólo así quedaría un símbolo de que existíamos como sus guardadores'. Así dijeron, pues, Balam-Quitzé, Balam-Acab, Mahucutah e Iqui-Balam" (Krickeberg 98). Como estos, en consecuencia, los indoamericanos fabricaron representaciones escultóricas sagradas, hermanas de las hierofanías ígneas. Como ejemplo de las representaciones lítico-sagradas nahuas se conserva la estatua de la diosa Coatlicue, en la cual:

> se muestran incorporadas a la piedra las ideas del principio cósmico generador y sostén universal, la orientación cruciforme de los rumbos del universo, así como el dinamismo del tiempo que crea y destruye por medio de la lucha, categoría central en el pensamiento cosmológico náhuatl. Por esto, tal vez el más maravillosos de todos los símbolos de su pensar cosmológico es la plástica figura trágicamente bella de *Coatlicue* (León Portilla, *La filosofía…* 119).

De acuerdo con Morley (1953), entre los mayas las esculturas de madera precedieron a las de "piedra". Para estas últimas, utilizaron principalmente piedra caliza, en menor cantidad piedra arenisca y andesita (piedra volcánica). Decoraron los templos con estuco e ídolos de arcilla.

Las manifestaciones líticas en el nivel arquitectónico indoamericano son observables asimismo. Se crearon "puentes", calzadas, muros, casas, "pirámides", "templos", ciudades: "ciudades/ exactas como auroras", "Ciudades que se siguen/ despeñando hacia el tiempo,/ donde el agua sonaba/ como a cielo en el agua", "Ciudades que duraban/ lo que sus piedras mágicas:/ un instante de azul,/ otro instante de lágrima/ y una interminable/ indefensión de ala". Estas metáforas evocan los tres grandes imperios indoamericanos, de los cuales el maya se distingue por su concepción monumental (Morley, 1953; Rivera, 1986; Alcina Franch, 2007).

Urbanísticamente, por ejemplo, los mayas llegaron a disponer un "conjunto de edificios públicos, templos, adoratorios, palacios, pirámides, monasterios, juegos de pelita, observatorios, plataformas para bailes, etcétera, […] *generalmente a lo largo de calles y los patios y plazas*, que eran los centros religiosos, administrativos y de negocios de la ciudad" (Morley 346).

Sin embargo, el desarrollo arquitectónico y urbanístico indoamericano se encuentra rememorado a través de la fundación de Cuzco: "En este valle manda nuestro Padre el Sol, que paremos y hagamos nuestro asiento y morada para cumplir su voluntad" (*Comentarios reales*, cit. en Albán, *Infinita…* 264). Aquí, Manco Capac y los *ayllus* reales parecen dialogar entre sí y con Viracocha a medida que cantan:

Fundemos la raíz
y sobre la raíz
el equilibrio breve
y decidido de la rosa humana.
Aquí, en este valle
donde el aire es más puro
que la idea del aire,
tú buscarás el oro
de un sueño en cada piedra,
fundarás una luz
entre pared y viento,
una luz construida
con la oscura sustancia
de la tierra sin alas.

[…]

Fundarás, casa a casa,
un día de horizontes,
y en el centro el oro
de tu voz en el oro.

[…]

Tú le darás un cetro
a la tierra más alta.
Un muro donde quiebre
para siempre la lluvia

sus desleales silencios.

Un centro para el mundo.
Un centro para el tiempo.
Un centro para el hombre.
Una ciudad de plantas habitadas.
Un vértice que sume claridades.
Una perennidad
de sustancias talladas.

[…]

Fundarás la raíz,
y sobre la raíz
una ciudad en donde
se corona la tierra. (264-66)

Obsérvese que en los versos: "Aquí, en este valle/ donde el aire es más puro/ que la idea del aire" resuenan, primero, el epígrafe de *Visión de Anáhuac*, de Alfonso Reyes (1995): "Viajero: has llegado a la región más transparente del aire" (13); segundo, el título de la novela inspirado en esta frase: *La región más transparente*, de Carlos Fuentes (1982). Con frecuencia, se ha atribuido la autoría de esta frase a Alexander von Humboldt; sin embargo, Trujillo (2011) cuestiona la certeza de ello.

Volviendo al caso, la topografía construida por el sujeto lírico va describiendo a un "Cuzco" dorado mediante una sintaxis imaginaria de símbolos espectaculares ("oro", "luz", "día"), diairéticos ("aire", "pared", "viento", "muro") y ascensionales ("casa", "horizontes"[202], "cetro"), con el fin de perfilar la grandeza y poderío de los imperios indoamericanos, no solo como urbes, sino también como centros de convivencia cotidiana, cósmica y religiosa. Su imponencia es tal ("Que tú serás el centro/ del azar y sus prados,/ el poder, la rodilla/ y el polvo donde graba/ su sumisión el tiempo"), que puede enfrentar el devenir histórico ("cada flecha,/ paso, ceguera o sueño"), delimitar el espacio profano y proteger contra sus aspectos negativos ("Un muro donde quiebre/ para siempre la lluvia/ sus desleales silencios", "sobre cada casa/ una espada de aire"), e inclusive contra los *otros* extranjeros o enemigos. Se insinúa la presencia de los conquistadores hispano-cristianos y sus saqueos como parte de ese "paso" que entre la "sombra" y los "silencios" avanza ("Que los muros protejan/ cofre para el silencio,/ en los templos el oro/ inmóvil de los dioses"). En este último contexto, Cuzco amplía su simbolismo diairético y adquiere también las virtualidades semánticas de un símbolo de la intimidad: centro paradisíaco, microcosmos sagrado y completo, morada materna, sitio de armonía y felicidad, continente que en un juego de encastres alberga otros espacios de seguridad y reposo ("casa a casa").

[202] La semántica de este símbolo es analógica a la ascensional de "distancia", "lejanía" y "prados".

Esta descripción de Cuzco, la Casa del Sol, pues, constituye una *imago mundi* que permite, asimismo, considerar a este "centro", a esta imperial ciudad sobre los valles y montañas andinos, no solo como un templo, un *axis mundi*, sino también como un *templum-tempus*: un "centro" sagrado donde no solo se santifica el cosmos, sino también la vida y el tiempo, semejante *ab initio*, a través de la temporalidad de los mitos cosmogónicos y del eterno retorno (Eliade, 1981).

No es de extrañar, por tanto, que el sujeto lírico valorice en otros momentos las construcciones líticas rituales y el "templo" en cuanto *axis mundi* dentro de Cuzco u otras ciudades imperiales y sagradas indoamericanas. Se trata de ese "templo" que, verbigracia, en la tradición maya "es monumento conmemorativo o funerario dedicado a un linaje, es morada del numen protector de la sociedad, y es vínculo de unión entre el cielo y la tierra" (Rivera, *La religión…* 20). Al respecto, se canta:

> ¿Quién grabará las lápidas
> con buriles de luz,
> y nuestro nombre en ellas
> escribirá, creándolo?
>
> […]
>
> ¿Quién alzará los templos
> hacia remotas luces,
> y así dará a los muros
> un impulso de cielos?
>
> […]
>
> Es la hora de alzar
> la oración y la casa,
> y el templo cuyo oficio
> es rodear lentamente
> con su garra invisible
> los días de la estatua. (166 y 190-91)

Por otra parte, en sus calendarios los indoamericanos grabaron racional y sistemáticamente sus conocimientos cronológicos, astronómicos, matemáticos, mitológicos, religiosos, rituales, adivinatorios. En ese intento por domesticar el tiempo y lograr una fusión de lo terrestre con lo uránico, de lo fugaz y lo permanente que se reitera en el universo, lo profano y lo sagrado, utilizaron la "piedra" como materia para la elaboración de estos calendarios. El ejemplo máximo de ello es la Piedra del Sol náhuatl:

> *círculos donde han*
> *de detenerse los cielos,*
> *geometrías, escalas*
> donde se gestará

la mineral batalla de la sombra.

Graba con lentitud
imposible, perfectas
líneas entrelazadas
que tras siglos y siglos,
que tras velos y velos
de volar en la nada,
se volverán estrellas
indefensas y pálidas. (282-83)

En fin, en monumentos, representaciones sagradas, edificaciones arquitectónicas, calendarios, templos y ciudades enteras, la "piedra" es símbolo ascensional de la actitud verticalizante del espíritu por el simple hecho de ser erigida. Los trabajos logrados con ella no solo cumplen una función objetiva en la contingencia de los indoamericanos, sino también una función funeraria: son sinónimos de la comunicación del ser con lo numinoso. Por eso, pregunta una voz náhuatl: "¿Dime tú, piedra, en dónde estabas,/ sino aprendiendo el ciego/ oficio de la sombra[…?]" Las obras líticas, sin importar sus características y funciones, se levantan siempre de esa "sombra" y representan hierofanías.

3.2.4. LA RELIGIÓN

Según León Portilla (1974), la religión náhuatl implicaba una exigencia de tener un estilo de vida acorde con los cánones éticos que garantizaran el beneplácito a los dioses, pues ellos eran al final quienes decidían el destino de cada persona tanto en vida como después de la muerte. Sin embargo, los nahuas también problematizaron la existencia y naturaleza de las divinidades y el más allá.

La religión maya, en términos de Morley (1953), era altamente esotérica, interpretada y servida por un sacerdocio organizado compuesto por astrónomos, matemáticos, profetas y maestros del ritual, dirigida por hábiles administradores y hasta por estadistas a medida que crecía y se hacía más compleja. Se caracterizó por una tendencia dualística: la eterna lucha entre las influencias del bien y el mal sobre el destino del ser. Los dioses benévolos se distinguían por producir el trueno, el rayo y la lluvia, permitir la fructificación del maíz y garantizar la abundancia; mientras que los malévolos, cuyos atributos eran la muerte y la destrucción, causaban sequías, huracanes y guerras que arruinaban el maíz y generaban hambre y miseria. Para los mayas, la religión:

> provee las vías de la seguridad y la purificación, y pretende evitar el error de las situaciones marginales o extraordinarias (como los sueños, la enfermedad, el hambre, la locura y la muerte), procurando insertarlas en la normalidad mediante explicaciones compatibles con las que fundamentan la vida social, incluso persiguiendo a través de aquellas el reforzamiento de éstas. Se crea entonces un sistema de oposiciones o

> inversiones ―porque las oposiciones binarias ayudan a constituir orden y significación― extendido al conjunto de la realidad, según el cual la armonía del cosmos depende de la presencia, antagonismo y equilibrio de los contrarios; esa dialéctica eterna es la razón última de las cosas en la medida en que es a la vez la fuente de la creación y de la vida, y el motor de su conservación o sus transformaciones. La expresión de tal sistema es una red de equivalencias simbólicas: vida es a muerte como día es a noche o como hombre es a mujer; desde luego, la vida ―el más alto de los deseos humanos― es impensable sin la muerte, o sin que a los días sigan las noches, o sin que existan hombres y mujeres, y la cadena se prolonga indefinidamente en miles de eslabones duales complementarios, con frecuencia intercambiables y que tienen valor de metáfora: arriba-abajo, derecha-izquierda, afuera-adentro, rojo-negro, etcétera (Rivera, *La religión…* 32-3).

En el caso de los incas, la religión destacó por el animismo, el culto a la muerte, el vínculo entre los mitos, la constitución y el funcionamiento de las instituciones estatales, políticas, jurídicas y las tradiciones (Huber, 1961).

Respecto de las tres culturas, por tanto, valen las palabras de Rivera cuando afirma que en las religiones indoamericanas:

> Los hechos culturales y los fenómenos naturales se funden en un orden total donde se conectan y encuentran sentido. La religión investiga, describe y explica ese orden, fijando la doctrina en la mente de los individuos como un reflejo del mundo exterior. Su misión principal es suministrar los significados de todo lo que es o lo que sucede y resolver las esporádicas contradicciones. Las teorías religiosas están contenidas en los mitos, se reafirman y actualizan por medio del ritual, y se manifiestan en el arte, la lengua, los valores y las orientaciones básicas de la sociedad (*La religión…* 33).

Como parte de este orden total, en *Geografía invisible de América* los indoamericanos son conscientes de la naturaleza uránica de sus númenes (“Nuestro cuerpo es el cielo”). La mayoría de los dioses evocados son más de este orden que telúricos, quizás por “la casi universalidad de las creencias en un ser divino celeste, creador del universo y que garantiza la fecundidad de la tierra (gracias a la lluvia que derrama)” (Eliade, *Tratado…* I... 65).

Acorde con el anterior aserto de Eliade y la antigüedad de la existencia y acción de los dioses nahuas (cuando en un “obscuro lapso pre-cósmico, más allá de cualquier tiempo y espacio determinados […] comenzaron a actuar las fuerzas divinas”, León Portilla, *La filosofía…* 134), del panteón náhuatl se menciona a Quetzalcóatl y Tezcatlipoca rojo. Entre los nahuas el primero simbolizaría el ansia de explicación metafísica: “Su figura, evocadora de mitos hace pensar en su sabiduría, en su búsqueda de un más allá, cuando cayendo en la cuenta de que en esta vida existe el pecado y se hacen viejos los rostros, trató de irse al Oriente, hacia la tierra del color negro y rojo, a la región del saber” (León Portilla, *La filosofía…* 92). Si se considera que Tezcatlipoca, junto a sus otros tres hermanos, es parte de un primer desdoblamiento, en dos parejas, del ser dual primario Ometéotl, las fuerzas generativas de Tezcatlipoca con que fueron creados los humanos, por tanto, vendrían a ser las mismas de Ometéotl, quien “es el origen de todo, porque *generando-concibiendo*, determina las cosas ―aquí, los hombres― a existir” (León Portilla, *La filosofía…* 188). Sin embargo, en

el poemario no se alude directamente a este aspecto señalado por León Portilla (1974), aunque sí se presenta a Tezcatlipoca y su hermano Quetzalcóatl como creadores del cosmos y los humanos. Por otro lado, se sugiere la presencia de Tláloc como dios de las aguas pluviales y terrestres. Para los nahuas, sus dioses vienen a representar sus tradiciones, su arte; toda su cultura. Por eso, el sujeto lírico cede constantemente su palabra a sus voces.

Del panteón maya-quiché se menciona a Tepeu, Gucumatz y Huracán, los dioses fundacionales según el *Popol vuh*, a quienes se los escucha en diálogo entre sí respecto de la creación. Del panteón yucateco, se evoca a los Bacabés y a Hunab Ku, el dios creador, que "estaba tan lejos y por encima de los mortales, tan remoto y alejado de la vida, que parece haber figurado muy poco en la vida cotidiana de la gente del pueblo" (Morley 241). Esto llevó, por ejemplo, a que los tzotziles[203] tuvieran invocaciones menos unitivas, pues para ellos el "concepto de divinidad también es más duro, más esquiva aquélla, y, acaso, más dura con sus criaturas" (Vila 27). Por otra parte, se alude asimismo a Chac y las cinco manifestaciones de Venus. Grosso modo, los mayas invocaban, aplacaban a los dioses de diferentes maneras (con ayunos, abstinencias, purificaciones) y ponían bajo su patrocinio muchas actividades sociales como el cultivo del maíz, los ritos de fecundidad y abundancia, la apicultura, el comercio, la escritura, la pintura, la música, el arte en general, la guerra, entre otros (Morley, 1953; Rivera, 1986).

Del panteón inca, se nombra a Viracocha Pachayachachic ("Inti Viracocha", "Padre Sol") e Inkarri, quien fuera una realización postcolonial del primero. Una de las muestras de mística inca más particular y llamativa es una oración de los *amautas*, transmitida por el cronista Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua: "El dios eterno, símbolo del mundo y de su sempiterna causa, señor y guía. ¿Es hombre? ¿Es mujer? Él, la flor, da la señal. Es él quien hace los pensamientos. Es el Sol del Sol. Es el creador del mundo" (1613, cit. en Huber 110). En esta oración, se presenta a Viracocha como el dios supremo y creador, pero especialmente se aporta otra característica —propia también de otros dioses uránicos indoamericanos— a que el sujeto lírico albaniano no alude: su dualidad andrógina, aunque sí su conmovedora figura humana de mendigo en el aspecto de Coniraya Viracocha: "Tú que aceptaste tu porción de sed,/ y aún bebes, erguido, derrotado, inexplicable,/ el largo trago del azul con muerte". Al respecto, registra Krickeberg: "Se dice que en tiempos muy antiguos el dios Coniraya Viracocha apareció en forma de un indio sumamente pobre, cubierto de andrajos, de modo que los que no sabían quién era lo despreciaban y le echaban en cara su suciedad. Pero él era, según se dice, el creador de todas las cosas" (170).

[203] Este pueblo, familia de los mayas, habita en el centro y norte del estado de Chiapas (México).

Los retratos de estos dos dioses incas ―trazados con un isomorfismo de símbolos espectaculares (“ámbito”, “mar”, “luz”, “estrellas”, “mañanas”), ascensionales (“alturas”, “cielo”, “cóndores”) y diairéticos (“nieve”, “lluvia”)― bien podrían ser el de todos los dioses invocados en el poemario, pues describen su esencia numinosa: omnipresencia, omnipotencia, paradójica ubicuidad, su fuerza que permite la existencia y el movimiento del cosmos, y la interpretación del mito del *anima mundi*, la naturaleza y pertenencia de todo a un proyecto Único:

> *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*.
>
> […]
>
> Y *tú, que no estás lejos,*
> *ni estás cerca,*
> *que no has estado ni estarás*
> *porque te basta ser*
> *la fuerza de la rueda inacabable*
> *que somos en los ejes de la noche*.
>
> […]
>
> *Inkarri es el silencio*
> *con la luz en los ojos*.
> Es la tierra tan lenta
> que será un corazón.
> Él crece con la suma
> de poderes del tiempo:
> sangre y sueño, y el grito
> de todas las *estrellas*
> vencedoras de sombra.
>
> *Él no duerme, no muere*.
> *Él no es cielo ni es sangre*.
> *Él es todos los cóndores*
> *en todas las mañanas*
> *prometidas y salvas*. (265-66, 292 y 309)

En la paronomasia “duerme” y “muere”, se escucha la misma homologación filosófica planteada por el célebre monólogo de Hamlet: “¡Morir…, dormir, no más! ¡Y pensar que con un sueño damos fin al pesar del corazón y a los mil naturales conflictos que constituyen la herencia de la carne! ¡He aquí un término para ser devotamente deseado! ¡Morir…, dormir!

¡Dormir!… ¡Tal vez soñar!" (Shakespeare, *Hamlet*… 65). Los dioses no duermen, no mueren, como sí lo hacen los humanos, quienes al dormir se preparan para despertar regenerados.

A pesar del reconocimiento, aceptación y vivencia de los dioses y la armonía cósmica, los indoamericanos, como humanos que son, también dudan respecto de la existencia y naturaleza de ese *algo* trascendente: "Dinos, aire deseado,/ ¿*tu transparencia es cierta*/ *o es sólo un espejismo*/ que protege a los dioses? Parece como si los dioses hubieran escuchado este cuestionamiento y dialogaran hasta concluir que, a pesar de su autonomía numinosa, ellos no *son* totalmente sin los hombres; sienten que les falta ese algo opuesto a su naturaleza informe, incorpórea, celestial, luminosa y eterna: un ser formal, material, "denso", terrenal, "oscuro" y temporal. Ellos concluyen que necesitan a los humanos para complementar consigo la unidad y armonía del cosmos: "No existimos aún./ Quizá tan sólo somos/ la mitad-luz del tiempo,/ porque falta lo oscuro, denso, exacto,/ golpeado y mortal/ de la rosa viviente". Ellos necesitan al ser y lo desean, lo sueñan, lo crean. Los dioses sin los humanos no *son* enteramente. El principio de la *coincidentia oppositorum* se revela, así, inherente a la naturaleza universal. Por eso: "Porque fuimos creados/ como heridas deseadas por la llama del alba".

No obstante, los seres se preguntan: "¿Por qué necesitamos/ dioses para llenar/ de invencibles miradas/ la lejanía incesante?" Ellos intuyen en el cosmos la razón: saben que necesitan regresar al estado primordial y ser de nuevo parte del Uno. De ahí que confíen en la divinidad, su naturaleza sublime ("nada", "abismo") y sus razones; acepten su alma y destino: "Yo vine, vine, Bello Señor mío,/ a ser faro de llanto, risa y llanto,/ al lado del abismo/ donde Tú no terminas". Para ellos, el numen representa, asimismo, la esperanza de existir después de la muerte en el más allá o reencarnar, a fin de participar cíclicamente en el movimiento cósmico motivado por la misma fuerza trascendente. Son los mismos dioses que parecieran jugar con el ser quienes habrán de esperarlo, ganarlo, y motivarle las vivencias sagrada del misterio tremendo y fascinante:

> *¿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*?
>
> […]
>
> ¿Quién gana? ¿*Quién espera*
> *más allá de la espera*?
> No sois vosotros, no,
> arcillas numerarias,

manecitas cegadas
por un sueño de espinas,
rostros que llevan tantas
lejanías despiertas. (193 y 209)

Por más terror que produzca lo sagrado, los indoamericanos convidan a los dioses a beber y participar de su existencia. El convite, en acatamiento de la dominante digestiva, se vuelve símbolo cíclico y, por ende, sinónimo de la experiencia mística. Este sentido tiene resonancia en las ofrendas de alimentos que los mayas e incas realizaban como sacrificios (Morley, 1953; Huber, 1961; Lahourcade 1970), o bien en los cultos y prácticas de las huacas: lugares de adoración en donde los incas enterraban ofrendas a antepasados y a Viracocha (Huber, 1961; Conrad y Demarest, 1988; Zuidema, 1991). A través de las huacas, recibían oráculos pronunciados por Apu-Rimac, 'el señor que habla' (Huber, 1961). Al respecto, cantan voces incas:

Que compartimos cada cosa tuya
con tanta intensidad amanecida,
con tanta vida y muerte,
arriesgado este día por un ala
—y la noche y la noche—
por su humedad secreta que nos vence.
Que compartimos cada sombra tuya
hasta consustanciarla con el sueño.
Toma esta gota de la boca nuestra
y bebe con la tierra y con nosotros,
con la sed desnudísima
de un cuerpo ante la estrella.
Bebe también la húmeda
y sagrada y frutal
invasión de la lluvia
—bajamar, fuente, pozo—
en todo lo creado,
bañándolo de tiempo. (292-93)

Como parte del convite o independientes de este, las oraciones también se consideran medio de comunicación con los dioses. No solo formaban un elemento esencial en los ritos (de pubertad, matrimonio, ceremonias para librarse de dificultades, reprimir o expulsar espíritus malignos, conseguir la maternidad en una mujer sin niños, evitar la sequía y las plagas), sino también en una diversidad de actividades: adivinaciones, profecías, horóscopos, cambios dinásticos y jerárquicos, empresas cotidianas (agricultura, caza, pesca, comercio, fabricación de ídolos), entre otros. Las oraciones no solo son un ruego para que se mantengan los ciclos, sino también para salvar de la "sombra" y el mundo profano: "¿Por qué boca entraremos/ naciendo hacia el dolor?". Ellas caen a manera de "lluvia" nutricia sobre cada

objeto o ser y generan que en este aflore su naturaleza sagrada y se convierta en “luz”, signo y señal de lo sagrado:

> Pero también pedidle
> por la sombra, que tenga
> su reino en las raíces,
> que cumpla su pasión
> de cuchillo en la nada,
> que mezcle lentamente
> el azul y la lluvia,
> y el otoño y el viento
> subterráneo del alba,
> hasta lograr un mundo
> que subirá hacia el aire.
> *Detrás de cada cosa*
> *una oración la salva*
> *de la noche en que nace*.
>
> *La oración es un duelo*
> *entre el hombre y la nada,*
> *porque Dios es el límite*
> *entre hoy y el silencio,*
> *y las manos del hombre*
> *se suman a sus manos*
> *siempre, en cada palabra*. (286-87)

Al final, las heterogéneas vivencias religiosas del indoamericano buscan en todo momento exteriorizar colectivamente las experiencias místicas y tradiciones vinculadas con los arquetipos, símbolos y mitos que estructuran y permiten comprender el universo desde una perspectiva mayor que la simple racionalización de los fenómenos y sustancias de la realidad profana, de modo que el *homo religiosus* indoamericano, y universal, se entrega a esa fuerza indefinible por la que se ve reducido y a la vez fascinado:

> Es el momento justo
> de llenar el espacio
> de ventanas voladas,
> de levantar las cúpulas
> de resina aromosa
> del copal que al quemarse
> imitará los cielos,
> de volver a reunir
> ―quizás aquélla fue
> la certeza extasiada
> de los primeros hombres―
> reunir este día [hondo]
> que se yergue ataviado
> de deseosas, mortales esmeraldas,
> con los días invisibles
> que proclama el silencio. (191)

3.2.5. LA EDUCACIÓN

Más que en el mundo maya o en los *amautas* incas, el sujeto lírico se concentra en la herencia cultural náhuatl para cantar sobre el sistema filosófico, educativo y moral indoamericano.

El *tlamatini* era el sabio para los nahuas. Su término deriva de las voces *tla-* (‘cosa o algo’), *mati* (‘él sabe’), *-ni* (sufijo sustantivante o participial); etimológicamente, entonces, significa ‘el que sabe cosas’ o ‘el que sabe algo’ (León Portilla, 1974). Era considerado el instrumento de contemplación del mundo y las acciones humanas, el examinador del *cemanahuactlahuiani* o el mundo físico; pero también un metafísico, ya que estudiaba el más allá y, por tanto, era el conocedor del *Ilhuícac-matini* (el cielo) y del *Mictlan-matini* (el reino de los muertos). En palabras del sujeto lírico:

> Los “tlamantinime” [sic] *bajan la mano*
> *al límite del hombre*.
> *Ahí, donde es tan pura*
> *la mirada del polvo imperdonable*,
> que nadie puede entrar,
> ya ni un Dios, ni la muerte.
> *En esa zona de perfecto abismo,*
> *donde sólo es posible*
> *encontrar una flor*
> *de tenaz transparencia*:
> *la sed roja del hombre*. (211)

Ellos son quienes bondadosamente llevan *la* verdad, el saber trascendental hasta el ser profano, su consciencia, visión perceptiva y fenomenológica de la realidad, “ahí”, donde “nadie puede entrar,/ ya ni un Dios, ni la muerte”, con el fin de que intuya, descubra, acepte y viva su doble naturaleza y pertenencia. Obsérvese en estos versos un indicio sobre la convivencia de los indoamericanos e hispano-cristianos y, por tanto, la naturaleza hispánica del sujeto lírico, cuando este escribe “Dios” con mayúscula y no con minúscula. Este es el primero de los cuatro indicios que en el poema “Zona del alba” aparecen respecto del Encuentro de 1492 y su diálogo cultural, religioso e ideológico.

Como se aclaró en la primera parte de este capítulo, el término para referirse a la verdad es *neltiliztli*. Este etimológicamente evoca “la cualidad de estar firme, bien cimentado o enraizado” (León Portilla, *La filosofía…* 61). Por este motivo, la verdad entre los nahuas adquirió el sentido de apoyo o fundamento existencial; se oponía a lo mutable existente y manifiesto en *tlaltícpac* (la superficie de la tierra). Para los *tlamatinime*, todo recibe su verdad, “su cimiento, de esa generación-concepción atemporal que es *Ometéotl*. En este sentido es exacto decir que ‘lo único verdadero es *Ometéotl*’; todo lo demás ‘es como un

sueño'" (León Portilla, *La filosofía…* 177). Por consiguiente, estos sabios declaraban que "somos impotentes para develar el misterio" (León Portilla, *La filosofía…* 212). El sujeto lírico afirma, dando eco a estas enseñanzas de los *tlamatinime*, que "no hay llave, ni ardid,/ ni dios, ni hacha/ de lejanía u obsidiana/ que puedan penetrar/ el silencio del hombre/ sumergido en sus alas inmortales". Solamente en lo profundo de su vida religiosa, cada sujeto puede ingresar si encuentra disposición y voluntad. No existen "ardid", "dios" ni "hacha" que logren imponer la fe ni la actitud sagrada. Este es otro indicio de las experiencias objetivas de la Conquista. A ese "silencio" de la grandiosidad espiritual encerrada en el ser, este únicamente puede encaminarse en el momento cuando aprenda a contemplar y escuchar. Por eso, los *tlamatinime* le dicen "mira": "Y callan/ cuando el hombre levanta ese mirar/ remoto de agua llena de espejismos". En fin, la clave de la filosofía de los *tlamatinime* fue comprender la transitoriedad y fragilidad de todo cuanto existe.

A pesar de la impotencia de *conocer* el misterio tremendo y fascinante, los *tlamatinime* sí eran capaces de adentrarse en tal y plasmarlo por escrito. Por eso, fueron ellos mismos quienes tuvieron a su cargo la composición, la pintura, el aprendizaje y la enseñanza de los cantares y poemas en que se conservaban sus ciencias; o sea, los *amoxtli* o códices, donde se fijaba la *Tlilli Tlapalli* ('la tinta negra y roja'): la escritura y la sabiduría, la representación y el saber de aquello de difícil comprensión y del más allá. Luego, dicha sabiduría se convirtió en la tradición, *tlamachilliz-tlatolzazanilli* ('la relación oral de lo que se sabe').

Siendo suyos, pues, los códices, la escritura y la sabiduría, el *tlamatini* cumplió asimismo una función pedagógica, ya que como *temachtiani* o maestro debía saber *la* verdad, transmitir*la*, ser guía para los demás, permitirles —a manera de *teixcuitiani* o psicólogo— el desarrollo de su propio personalidad. Gracias a él, "la gente humaniza su querer y recibe una estricta enseñanza" (*Códice matritense de la Real Academia de la Historia*, 1907, cit. en León Portilla, *La filosofía…* 65).

Partiendo de la incorporación de los nuevos ciudadanos a la vida y los objetivos supremos de la comunidad, el *tlacahuapahualiztli* o el 'arte de criar y educar a los hombres' fue concebido como la formación y humanización de la personalidad, su *in ixtli, in yóllotl* ('cara, corazón'):

> un *yo* bien definido, con rasgos peculiares (*ixtli*: rostro) y con un dinamismo (*yóllotl*: corazón) que lo hace ir en pos de las cosas, en busca de algo que lo colme, a veces sin rumbo (*a-huicpa*) y a veces hasta dar con "lo único verdadero, en la tierra", *la poesía*, flor y canto […] sólo formando un auténtico *rostro y corazón* en cada hombre, podría éste escaparse del sueño de *tlaltícpac*, para llegar a dar con su propia *verdad* (León Portilla, *La filosofía…* 191-92).

Desde el hogar, dos fueron los principios fundamentales de la educación náhuatl: 1) el autocontrol por medio de una serie de privaciones, a que debía acostumbrarse el niño; 2) el conocimiento de sí mismo y de cuanto debía llegar a ser, inculcado con base en repetidas exhortaciones paternas (León Portilla, 1974).

Sin embargo, declaraban los maestros nahuas a los padres cuando el niño ingresaba en la escuela: "No podemos decir con certidumbre: esto será, o esto hará… No podemos, por cierto entrar en él, dentro de él, y ponerle nuestro corazón; tampoco vosotros podréis hacer esto, aunque sois padres" (*Historia general de las cosas de la Nueva España*, cit. en Albán, *Infinita…* 211).

Existieron dos tipos de institutos educativos. En primer lugar, el *calmécac*, centro para los *momachtique* o estudios superiores. En él se enseñaba contando lo descrito en los códices. Tres fueron las áreas formativas: 1) la retórica, la forma de hablar y expresarse, diferenciar entre la forma de hablar del *macehuallatolli* o pueblo, y el uso de un *tepillatolli* o lenguaje noble o cultivado; 2) la enseñanza de los *teucuícatl* o cantos divinos; 3) las artes de la cronología y astrología. Se canta en un atavío que el sacerdote azteca: "Era constitu[i]do como padre de los del *Calménac*. Era como el rey de los sacerdotes de todas partes. También le iban a entregar los hijos para que los educara, los formara, con discursos, para que vivieran bien, si acaso llegaban a ser gobernantes, o personas de importancia, o guías o encargados de algo" (León Portilla, *Ritos…* 87). En segundo lugar, se encontraba el *telpochcalli*, la 'casa de jóvenes' destinados a una formación guerrera. La asignación de estos dos centros educativos dependía según la elección y consagración de los padres del niño a la divinidad protectora. No obstante, en ambos eran enseñados los cimientos de la vida moral y jurídica, las exhortaciones para convertir con rigor, austeridad y ocupaciones a cada ciudadano en un "corazón robusto y firme como la piedra" (León Portilla, *La filosofía…* 233).

El sujeto lírico, a modo de estudiante de un *calmécac*, atestigua la enseñanza y el aprendizaje en torno a temas como la fugacidad del mundo, la pertenencia y reintegración de todo al Uno ("nada", "noche"). Expresa que sus maestros no enseñan meros conceptos, conocimientos racionales, sino que conducen al ser a que descubra gracias a su facultad intuitiva y contemplativa lo simbólico, mítico, religioso y trascendental en las sustancias, objetos y seres. Ellos inician a que la verdadera naturaleza y profundidad del ser ("alma") (re)nacen en la soledad mística:

Ellos saben que las cosas y el tiempo
desaparecerán al conjugarse
violentamente puros.
Por eso en cada sombra
señalan transparencias:

sitios en que la nada crea y abre
una ventana dirigida hacia el alba.
Ese temblor de río con raíces
que tienen cada cosa
al salir extasiada de la noche.

No enseñan el nombre detenido de las cosas,
sino que dejan que ardan,
sus rostros imprecisos —ardan—
sus manos no nacidas —ardan—
su piel de piedra musical,
el resto del crepúsculo
que le falta a cada hombre.

Los tlamantinime enseñan
que el límite del alma
es una brisa inexpugnable,
llena de campanadas que nacieron
entre la más sonora soledad. (212)

En este último verso, se explicita la intertextualidad con Juan de la Cruz (2010) y Jiménez (2005), anteriormente indicada.

En estas estrofas, pueden observarse los otros dos indicios sobre el diálogo entre lo indoamericano y lo hispano-cristiano. De nuevo, el motivo de que las armas no pueden imponer un credo ni doblegar a un sujeto a una vivencia religiosa ajena ("el límite del alma/ es una brisa inexpugnable"); esta misión implicó censuras y coacciones ideológicas y culturales que amenazaron y destruyeron parte de la cosmovisión indoamericana. De ahí que los mismos *tlamatinime* informantes de Sahagún imploraran el respeto por lo suyo a los hispano-cristianos: "Oíd, señores nuestros,/ no hagáis algo/ a vuestro pueblo/ que le acarree la desgracia,/ que lo haga perecer…" (1524, cit. en León Portilla, *La filosofía…* 132). Son innegables los hechos objetivos, sobre todo en el ámbito religioso. Por eso, muchos místicos indoamericanos recluyeron sus vivencias de lo sagrado en una "soledad", "sonora" sí, pero de otras voces que atentaban con ensordecer las propias. Así este acoso y aislamiento fueron desencadenando desde el Encuentro hasta el siglo XX parte de la historia, las narraciones, las realidades, los sueños y los aportes de una América Latina "llena de campanadas que nacieron/ entre la más sonora soledad"; una América Latina que es "el nudo […y…] el tamaño de nuestra soledad" (García Márquez, *La soledad…* 2-3).

Así pues, como demuestra León Portilla (1974), la moral pedagógica náhuatl puede entenderse como una cierta idea de humanismo ya que, semejante al caso griego e hindú, se basó en la necesidad de conocerse a sí mismo, el socrático *gnóthi seautón* ('conócete a ti mismo'). Al respecto canta el sujeto lírico: "*Los tlamantinime saben que el hombre*/ *es débil y feroz y solitario,*/ *como una desprendida eternidad*./ Y por eso lo miran/ siempre como a una ausencia,/ alrededor del tiempo".

En su cualidad de *quequetzalcoa* o pontífices, los maestros se vestían "con su chalequillo, su sahumador y su talega, con esto veneraba al dios y guardaba su oficio […] daba[n] órdenes en los templos por todas partes, indicaba[n] lo que debían hacer los sacerdotes. Y si tal vez alguno cometía transgresión, entendía también de esto el sacerdote de México" (León Portilla, *Ritos…* 87). Ellos asimismo oraban a los dioses para que afloraran la naturaleza sagrada y transconsciencia del ser y, en consecuencia, le fueran develados los secretos de *la* verdad guardados en su interior: "Por eso los tlamantinime/ al enseñar, *oran al dios*/ *inesperado de cada hombre*,/ *para que vierta*/ *su verdad de raíces*,/ *acaso interminable*, *sobre el mundo*".

En resumen, estos metafísicos, cosmólogos, humanistas, psicólogos, maestros y moralistas se preocuparon por el origen y la naturaleza del mundo, el ser, el más allá y la divinidad. A pesar de que "pertenecieran a la clase sacerdotal, en su papel de investigadores, eran algo más que sacerdotes" (León Portilla, *La filosofía…* 75). Con ellos, los sistemas educativo, ético, jurídico, artístico y social náhuatl buscaron guiar la acción del ser sobre la tierra. Su figura materializa, sin lugar a dudas, el arquetipo del anciano sabio. El sujeto lírico, aprendiz de estos *tlamatinime*, deja en su canto huellas de sus moralejas sobre la doble naturaleza y existencia del ser en *tlaltícpac*: "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".

3.2.6. LA POESÍA

"La flor azul del canto sólo/ dura un estrago". Por eso, el *tlamatini* o el rey náhuatl, el sacerdote maya o el *haravec* inca, todos ellos poetas indoamericanos, "graba su nombre en todas/ las rosas transparentes". En estas "rosas", *la* verdad "dura" el instante epifánico: "Por un instante es siempre".

En los dos primeros versos citados, el sujeto lírico sintetiza y comparte la perspectiva náhuatl sobre la poesía. Para los nahuas, la poesía —íntimamente unida al canto y la danza— buscaba "[d]ar aliento al pueblo para que estuviera despierto; agradar al dios que rige el universo, y alcanzar alguna manera de revelación de sus designios" (Garibay, *Poesía…* II… IX). De ahí que los nahuas llegaran a referirse al texto poético mediante el difrasismo[204]: *in xóchitl, in cuícatl* o 'flor y canto', ya que en su criterio la poesía es *azo tle nelli in tlaltícpac*

[204] Según Garibay, el difrasismo es un carácter estilístico de la lengua náhuatl, es "un procedimiento que consiste en expresar una misma idea por medio de dos vocablos que se completan en el sentido, ya por ser sinónimos, ya por ser adyacentes" (1940, cit. en León Portilla, *La filosofía…* 143).

(‘lo único verdadero sobre la tierra’). Dada la imposibilidad de que alguien pueda decir algo sobre *la* verdad en la tierra, la poesía “implica un peculiar modo de conocimiento, fruto de una auténtica experiencia interior, o si se prefiere, resultado de una intuición. La poesía viene a ser entonces la expresión oculta y velada, que con las alas del símbolo y la metáfora lleva al hombre a balbucir y a sacar de sí mismo lo que en una forma, misteriosa y súbita ha alcanzado a percibir” (León Portilla, *La filosofía…* 143-44). ¿No son estos acaso los mismos pilares de la poética albaniana y la perspectiva trascendentalista en general?

Es el poeta mismo quien puede responderles a los dioses mayas-quichés: “¿Quién sabrá que *la sangre*/ *es siempre una oración*/ *donde el fuego y su sombra*/ *crean el rubí del sueño*?” Aquel canta la vida cotidiana, la experiencia histórica del tiempo y la modalidad profana. Sobre ellas canta para sobrellevar el dolor y sus circunstancias (“¿Para qué la moneda/ falaz de la agonía/ si al revés no hay un canto?”), contemplar el cosmos, presenciar lo trascendente, tener esperanza de su existencia en este mundo y el más allá:

> *De un lado la verdad*
> *y del otro la duda*,
> aleteando ambas
> más allá de sus sombras.
> *Equilibrios de plata*
> *—raíz, cristal del tiempo—*
> *equilibrios de arcilla*
> *fluyendo hacia el diamante*,
> quietudes donde penden
> los días de sus lágrimas
> y un agresivo azul
> que estallará, borrándolos. (277)

Es inherente al ser esa necesidad por *la* verdad solar y ascensional: “Por eso en la mañana/ el mundo tiene prisa/ de subir a sus soles,/ y los niños se visten/ con osadías blancas,/ y entre cada pregunta/ se extiende una estación/ de musgo inexplicable”. El poeta sabe que de ese centro de fuerzas invisibles, dinámicas, vitales, numinosas de lo inconsciente surgen la intuición, las verdades profundas del ser y el cosmos y, por ende, la poesía y sus sueños. Esta es manifestación de las potencias de *la* verdad instauradas en la doble naturaleza y pertenencia del ser humano:

> *La verdad es un prado*
> *con mil años de niebla*.
> Como llegar al *mar*
> con el rostro borrado,
> y sacar de las olas
> una máscara impura
> para la soledad.
>
> […]

Es tan alta, tan pálida,
tan pequeña que cabe
en la punta del siempre.
—Ah, pero *si la olvidáramos*
cuánta memoria volvería a los sueños—. (217)

El saber intuitivo, como dice el poema náhuatl, "embriaga el hermoso canto" (cit. en León Portilla, *La filosofía…* 144) y saca de sí al ser; le provoca contemplar cuanto no percibe. No en vano en la poesía lírica náhuatl surgió el tema del absoluto desengaño y la fragilidad de la vida, aunque con otros motivos que en la lírica occidental (Picón Salas, 1944). La poesía, de este modo, es imaginación simbólica y ensoñación poética ("todo lo que sueñes/ tendrá un rumor de mar/ capturado en la idea"); mostración cotidiana de la humanidad, sus orígenes, su existencia y lo secreto evidente detrás de las cosas:

Escribe, mano, *escribe*
los nombres invisibles
soñados por las cosas,
que alrededor de cada
nombre siempre secreto,
crecerán las escamas,
las raíces flexibles
de la carne abisal,
ojos de gelatina
nocturna, branquias puras
donde las lluvias suenan
como burbuja herida. (283)

Los indoamericanos escribieron y asimismo reflexionaron sobre la escritura como un acto introspectivo: "Página en blanco, dime:/ cuando cubren tu nada las palabras,/ ¿no es cierto, sombras tuyas,/ que te clavan al mundo?/ Porque el goce es un pacto/ con los días totales./ Y si alguien crea un beso/ siempre hay ríos cegándolo". Creyeron que el mito también motivaba y conducía la función poética de sus cantos y, por eso, este es el punto medular de *Geografía invisible de América*: "Él lleva hacia el poema/ de puertas tan azules en lo oscuro/ que comunican cielos y agonías".

En sus diversos soportes (*amoxtli*, piedra, pinturas, quipús), los poetas indoamericanos fijaron cantares (religiosos, épicos, filosóficos, eróticos y circunstanciales), jaculatorias, adivinanzas, atavíos, leyendas, relatos breves, teatro, entre otros. Plasmaron sus intuiciones y verdades inspiradas: "Hay dos caras en blanco/ en donde grabarás/ las indelebles, puras,/ rápidas, diminutas/ huellas que hará el silencio". Verdades inspiradas porque entre los nahuas la poesía pareciera tener un origen divino, ya que "proveniente del más allá: 'de lo que está por encima de nosotros', pone al hombre en la posibilidad de decir 'lo único verdadero en la tierra'" (León Portilla, *La filosofía…* 145).

Así, el poeta es quien obtiene este influjo divino y hace descender sobre los *macehuales* las flores y los cantos. Él, como cualquier otro artista, posee un *yoltéotl* o 'corazón endiosado'; de ahí que se esfuerce y se angustie por convertirse en un *tlayolteuhuiani* o 'aquél que introduce el simbolismo de la divinidad en las cosas'. Aquel quien crea enjambres de símbolos, incorpora al mundo de lo que no tiene alma la metáfora de la flor y el canto, permite a la gente del pueblo que encuentre la inspiración y el sentido de sus vidas aquí en *tlaltícpac* (León Portilla, 1974). Esta es, *stricto sensu*, la finalidad de la perspectiva trascendentalista de Albán y el trascendentalismo en general: mostrar el misterio tremendo y fascinante de lo sagrado a partir de la contemplación intuitiva de la cotidianidad y expresarla como medio de revelación a los otros: "*Yo por eso escogí*/ *las húmedas palabras*/ *que me donó mi tierra*/ *con sus primeras lámparas*./ Ellas son como Dios,/ lejanas y tan próximas/ que reinventan la sed/ al lado de la muerte".

Como en la náhuatl, maya e inca, la poesía de *Geografía invisible de América*, y por qué no la de *Infinita memoria de América*, alcanza niveles de expresión metafísica, gracias a su sistema de simbolismos y trabajo retórico-epifánico de la metáfora. Observando las similitudes con la poesía de los *tlamatinime*, la de Albán ―como dijera León Portilla― llega a formular "una auténtica teoría acerca del conocer metafísico" (*La filosofía…* 146), ya que se comprueba en ambas producciones el pensamiento heideggeriano sobre la propiedad de la poesía: "metá-fora y meta-física son en el fondo y raíz una sola función: poner las cosas más allá (meta), plus ultra" (García Bacca, 1956, cit. en León Portilla, *La filosofía…* 146). Ambos casos "se valen de la metáfora y la poesía para decir algo verdadero acerca de la divinidad" (León Portilla, *La filosofía…* 147).

En los versos anterior, el sujeto lírico albaniano valora la función poética de las lenguas indoamericanas e hispano-cristiana, las múltiples voces de dos grandes herencias culturales suyas, que en sus cantos se articulan para crear una poesía dirigida no solo a trascender un modo de vida profano, sino también los estigmas y prejuicios, lamentaciones y resentimientos históricos de unos y otros posterior al Encuentro de 1492, para cantar con una sola palabra plural que, parafraseando a García Márquez (s.f.), es el nudo y el desarrollo de la hispanidad representada y construida poéticamente en *Infinita memoria de América*; es decir, el descubrimiento, el reconocimiento y la aceptación de la esencia heteroglósica del *homo religiosus* hispánico, sea náhuatl, quiché, quechua, español, hebreo o árabe su lengua; todas condensadas en las palabras poéticas del sujeto lírico albaniano, las cuales, respecto del suprarrealismo que genera lo heterogéneo sagrado, solo pueden ser aproximación ("Ellas son como Dios,/ lejanas y tan próximas"), ya que en este caso: "Lo único que puede hacer la

lengua es balbucear algo. Y sólo por imágenes y analogías da un concepto remoto, confuso e insuficiente" (Otto 51). En resolución:

> *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.
>
> […]
>
> *Que el poema y el hombre*
> *terminan enlazados*
> *a la furiosa noche*
> *que pone acá una sombra,*
> *allá una luz,*
> *y más allá una zona*
> *de penumbra indefensa,*
> *y suelta entre los ojos*
> *del nombre, un río de albas*. (243)

A través 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; esa que ―llegan de nuevo los ecos― junta la naturaleza profana del ser con la sagrada: "Amado con Amada,/ amada en el Amado transformada" (Cruz 1011). La poesía, "flor y canto", es, en este sentido, "el lenguaje en el que se establece el diálogo entre la divinidad y los hombres" (León Portilla, *La filosofía…* 147). El único instrumento para balbucir lo verdadero en la tierra es la inspiración poética. Así, ella es *la* palabra de los *halach nimicoob* u 'hombres verdaderos' mayas; esa que es:

> Lo dicho, lo transmitido, lo aprehendido por la observación y la reflexión, no pudiendo ser sino Verdad por ser Palabra, y es Palabra porque es Verdad, tiene una misión que cumplir: explicar y proclamar las formas de relación 'entre la tierra y el cielo' […], puesto que el mismo cielo y la misma tierra son posibles gracias a aquellas palabras que dicen en verdad lo que son, sin que sea posible ninguna mixtificación de su sentido (Vila 60).

Nahuas, mayas e incas buscaron a través de la poesía combatir la indigencia existencial: "Y es que viviendo lo que llamaríamos la indigencia existencial del ser humano, sintieron la necesidad de poner una luz en su vida, de enriquecerla con lo único que da fundamento: la verdad concebida como poesía: flor y canto" (León Portilla, *La filosofía…* 320). Por medio de su palabra poética, pretendieron apoderarse de la fuerza de lo desconocido.

Con base en lo dicho hasta ahora, se puede afirmar que *la* palabra poética constituye, primero, un isomorfismo espectacular y ascensional, en cuanto es luz, escrita y dicha, procedente de la soberanía celestial, sublimación de las percepciones del mundo, pero también defensa contra ellas, por tanto, símbolo diairético ("Que la verdad escucha/ detrás de las palabras,/ no como su silencio,/ sino como una espada/ que gozara esfumándose"); segundo, símbolo cíclico que nutre la facultad intuitiva y las vivencias de regeneración espiritual del ser a medida que "más sombra bebe,/ como si en cada trago/ de oscuridad volviera/ una estrella negada"; tercero, un símbolo del progreso ya que, siendo técnica, dominio del tiempo y el ritmo, composición y canto, la poesía devela un avance del ser en el momento cuando escucha o lee tal palabra.

El sujeto lírico, no solo en este poemario sino en toda *Infinita memoria de América*, da una vehemente afirmación al valor revelador, cotidiano, místico, metafísico de la palabra poética; a su capacidad de establecer diálogos, reunión de las herencias del ser hispánico en cantos que son sus memorias, mitos, rostros, espejos, verdades y realidades; sus heterogéneas vivencias de lo sagrado y lo cósmico, el entendimiento de su origen y existencia (dolor, soledad, sueños, esperanza); las renovaciones de la esencia humana antes que cualquier otro acontecimiento sociohistórico estancado. La poesía es la dialéctica que permite el reconocimiento del ser hispánico en su heteroglósico acervo simbólico, mítico, religioso y filosófico que define su pasado, su vigencia y su convite futuro: "Sí la canción que abre/ anilladas distancias,/ enlazando las yemas/ presurosas del aire/ con las manos, las manos:/ regocijo de todos/ los ganados instantes".

4. LAS VOCES INVISIBLES DE AMÉRICA

Durante este análisis de *Geografía invisible de América*, se demuestra la amplia y compleja evocación y presencia de las voces indoamericanas, herencia no solo del sujeto lírico, sino también del ser hispánico en general:

> *Oigo venir el beso*
> *a través de mis padres*,
> como una enredadera
> que sostiene extasiada
> en su aroma a la noche.
> Que la vida es un húmedo
> poder impredecible,
> de tanto azul que cae
> de la estrella a las manos.
>
> […]

Sombras como de torres que perdieron
su pacto con la brisa,
hay en el canto. (199 y 219)

En *Geografía invisible de América*, se evoca desde los mitos cosmogónicos y antropogónicos hasta un sistema filosófico racional y diversas manifestaciones culturales que definen al indoamericano como un exclusivo sujeto creador. En estos cantos, se asume y enuncia un rescate, una valoración y una dialéctica con las mitologías indoamericanas, porque el sujeto lírico tiene claro que ―como dijera Jung― la "mitología de una tribu es una religión viva, cuya pérdida es siempre y en todo lugar, incluso en el hombre civilizado, una catástrofe moral. Pero la religión es una relación viva con los procesos anímicos que no dependen de la consciencia sino que se originan más allá de ella, en la oscuridad del trasfondo anímico" ("Acerca de la psicología…" 142-43). Poéticamente, se vuelven a vivir su cotidianidad y el hecho de que filosofar en estas realidades heteroglósicas es ir más allá de los mitos, para acceder a lo inconsciente y lo consciente, este mundo y el metafísico, lo material y lo espiritual, lo profano y lo sagrado. Hay, inclusive, oportunidad para criticar la situación actual en torno a este legado: "Porque fuimos creados/ como heridas deseadas por la llama del alba,/ y por dioses que luchan todavía/ al fondo de la piedra inútilmente muerta,/ nuestros ojos aún/ vuelan a la palabra,/ rodeados por la espada rápida del olvido".

Deseados y necesitados por los dioses, los humanos fueron creados. Son, como todo, obra cósmica, partidarios de la unidad y la armonía. Sin embargo, a partir del Encuentro de 1492, descubrimientos e invenciones, discursos (religiosos, políticos, económicos, jurídicos, literarios y míticos), acontecimientos objetivos de la historia, polémicas, entre otros, han conducido hacia el olvido y el desdén estos orígenes míticos y cosmovisiones que todavía (sobre)viven en rastros arqueológicos, agrícolas, gastronómicos, líticos, religiosos, rituales, artísticos, literarios, musicales, etnológicos, genéticos; todos ellos, asimismo, en la heteroglósica palabra poética del sujeto lírico de *Geografía invisible de América*, para quien el indoamericano fue, es y seguirá siendo un *homo religiosus* íntegro, entregado plenamente a las vivencias de lo sagrado en todos los niveles de su *modus vivendi* (mítico, religioso, cotidiano, social, político, filosófico, educativo, moral, artístico): "Que él no es sólo una sombra/ remontada hasta el sueño,/ sino un país, un ancho/ territorio que linda/ con los ríos visibles/ e invisibles del aire./ Que en el centro de toda/ su soledad, hay una multitud/ de oro y rostros, amándolo".

No se trata solo de un ser, un pueblo específico o tres, sino de un continente para el cual la realidad siempre fue, anterior al Encuentro:

> un espejo mágico intercalado entre los mundos visibles e invisibles, que a ambos reflejaba conjuntándolos… Así, las conjugaciones entre lo visible y lo invisible, han sido desde siempre, nuestro inmediato paisaje tutelar. Y con los interrogantes de esa profunda dicotomía, los primeros amerindios crearon sus cosmogonías, sus dioses, sus mitos, su cultura y su cosmovisión hacia lo insondable. Espejo de dobles caras infinitas, habitadas, en igual dualidad, por el hombre (Albán, *Infinita…* 139-40).

Una realidad que, poco a poco, ha ido siendo desplazada hacia la soledad o el aniquilamiento. De nuevo los ecos del discurso especular de García Márquez (s.f.). Las dimensiones espaciales de la ocupación indígena en América evidencian dicha amenaza.

La década de los 80 fue una época convulsa para los indígenas de Centroamérica. En 1985, por ejemplo, se dio una situación trágica sobre todo en Guatemala y El Salvador donde:

> los terratenientes expoliaron al campesino, descendiente de los antiguos mayas que todavía se expresan en su lengua, apoyados en un falso concepto de propiedad que no admite compromiso alguno con la promoción integral del hombre de campo y algunos revolucionarios se lanzan a la guerrilla utilizando la miseria del indio como pretexto para apoyar la política imperialista de una superpotencia a nombre de los ideales de un socialismo decimonónico (Barahona, *El ser…* 32).

Desde 1989 hasta la actualidad, se trata de proteger a 484 culturas indígenas americanas. Solo en Brasil, el país con mayor índice de población indígena de todo el continente, existen 150 tribus amenazadas de extinción (Azqueta, 1989).

Según los censos del Centro Latinoamericano y Caribeño de Demografía y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CELADE y CEPAL, 2014), para 2000, por ejemplo, de la población total de Bolivia, el 62,2% es indígena; de Guatemala, 41%; de Perú, 24%; de Panamá, 10,1%; de Honduras, 7%; de Ecuador, 6,8%; de México, 6,5%; de Nicaragua, 6,3%; de Chile, 4,6%; de Colombia, 3,4%; de Venezuela, 2,3%; de Costa Rica, 1,7%; de Paraguay, 1,7%; de Brasil, 0,4%. Para 2010, la ronda censal arrojó mínimos aumentos en algunos porcentajes: 8,8% más en México; 2,2% en Panamá; 0,8% en Costa Rica; 0,5% en Brasil; 0,4% en Venezuela; 0,2% en Ecuador (CELADE y CEPAL, 2014).

Con estos últimos datos, pareciera que tanto en las realidades indoamericanas anteriores y posteriores al V Centenario como en *Geografía invisible de América* se enuncia una promesa mesiánica: no solo una regeneración de las circunstancias objetivas, sino también de lo místico indoamericano, abierto cada vez más a la heteroglósica vida religiosa del ser hispánico. Este sería otro de los valores del mito inca-hispánico de Inkarri, el cual asimismo propone que al regenerarse su cuerpo este dios regresará, reconstituirá Tahuantinsuyo y el orden del mundo prehispánico (Arguedas, 1964; Müller y Müller, 1984; Vargas Llosa, 2008). ¿Por qué no interpretar esto como el retorno del ser religioso indoamericano, el reconocimiento, aceptación y acogimiento de sus vivencias del misterio tremendo y fascinante de lo sagrado, no solo a lo largo de ese "país" o "ancho territorio" continental, sino también

en el doble territorio esencial del ser hispánico, "multitud/ de oro y rostros"? Desde la posición de uno de esos tantos desterrados indígenas o hispánicos existentes a lo largo de la historia de América, el sujeto lírico se autoidentifica como uno más, situación y existencia vital que le ha permitido buscar y confesar su doble naturaleza (autóctono y ajeno, el *nosotros* y el *otro*, profano y sagrado, pasado y presente), confiando en la esperanza que representa la figura de Inkarri:

> Después de haber vivido
> la sombra de mí mismo;
> y en mí mismo los trajes
> azules del destierro,
> *puedo ahora escribir*
> *sobre Inkarri, sabiendo*
> *que debajo de todas*
> *las sentencias del oro*
> *hay un grito del hombre*.
> *Que muy al fondo, al fondo*
> *de las glorias del hombre*,
> *siempre hay un rostro en llamas*,
> *y un ayer enlazado*
> *a palabras de sombra*.
>
> […]
>
> Él llegará una noche
> plateadamente inmensa,
> buscará cada muerto
> y le dará una patria,
> levantará los ojos
> que a pesar del silencio,
> luchan entrelazados
> a la luz de su sangre.
> *Él traerá nuevamente*
> *la raíz a los párpados*.
> *Y un pueblo, casi cobre*,
> *de ceñirse a la sombra*.
> Y desde cada piedra
> que es una estrella próxima,
> *él dará la esperanza*
> *la verdad de sus llamas*. (310-11)

Quizás esta esperanza vista en la figura de Inkarri por el sujeto lírico esté en sintonía con las palabras de Ramos, quien aboga por no considerar *automáticamente* latinoamericanos a los pueblos indoamericanos sin reconocer y aceptar su voz heteroglósica, en medio de proyectos proyectos sociales, políticos e identitarios globalizadores, que buscan integrar engañosamente a estos pueblos, homogenizarlos al resto y terminar por fagocitarlos, silenciarlos y destruirlos:

> Las clases dominantes buscan "integrar" legalmente a los autóctonos para mejor excluirlos en la práctica y hacerlos desaparecer como pueblos con su propia historia y reivindicaciones específicas. Nosotros

> pensamos que no debemos cometer el crimen del "integreid" que, en lugar de segregar como el "apartheid", los hace "iguales a nosotros", los "integra a nosotros", los destruye y fagocita. Sin la adhesión libre de los autóctonos y, de nuestra parte, sin una clara comprensión y un real respeto de su condición de pueblos y de sus proyectos propios, no se los debería incluir. Dicho esto, no solamente es deseable, sino indispensable la adhesión de los Aborígenes a una América Latina liberadora hasta de su propia dominación hacia los autóctonos, como ya está pasando en muchos lugares del continente con las alianzas plurales de ciudadanos en contra de la globalización del pensamiento único (124).

En suma, como manifestó Doucet, *Geografía invisible de América* es "un instrumento para la reflexión sobre la responsabilidad humana en la conservación de las identidades" ("Geografía…" 306), específicamente las indoamericanas; esas, cuya mágica palabra, "eficaz como las mismas manos y los mismos ojos, va edificando hasta hoy, quizás con una dosis superior de poesía, la realidad de miles de indígenas que habitan la tierra de sus antepasados" (Rivera, *La religión…* 226). El del sujeto lírico albaniano ejemplifica los múltiples esfuerzos de rescate, reflexión y conservación que, en este sentido, se vienen gestando desde el cuarto ciclo de la hispanidad. Por eso, quizá en sintonía con dichas tareas, en este segundo libro de *Infinita memoria de América* se evocan tales voces y se les da su sitio en el heteroglósico canto ―por qué no, coral― de la hispanidad:

> el canto iniciado miles de años atrás y que se unió al canto que vino más allá del mar, de la meseta castellana y de la verde Andalucía. Ni vencedores ni vencidos. Es el nuevo canto de América. América quimérica que se une, quinientos años más tarde, con el canto de la España del fuego y del llanto. Es nuestro, profundamente nuestro. Tan nuestro que su canto se convierte en mar y une y establece el vínculo indisoluble con España. Ya no hay ellos y nosotros. La misma sangre entretejida corre por sus venas. Es un ciudadano de América y América significa indio y español, negro y muchas cosas. Que conste. El tiempo borró la sangre vertida y ahora estamos ante la sangre nueva. La hora ha sonado y el canto da vida a las viejas piedras (Matos, "La captura…" 11).

Según se colige en esta valoración de Matos sobre *Geografía invisible de América* y el análisis de este capítulo, el sujeto lírico logra representar y construir una idea de hispanidad como un diálogo en que, al igual a las otras voces, la indoamericana ocupa un punto simétrico en esa forma abstracta, evolutiva y espiralada de la hispanidad. El ser hispánico no es un *homo religiosus* total sin el aporte de estas voces. De ahí que esta *geografía invisible* se sume a la esencia hispánica renovada y propuesta, para "Que tú seas el fuego/ diciendo los azules,/ el anclado clamor/ de la herida en las manos".

Capítulo VI

Cábala, mística y filosofía hispano-judías en *Todas las piedras del muro*

1. CONSIDERACIONES GENERALES

Todas las piedras del muro profundiza bíblica y filosóficamente en el Viejo Testamento y su esencia judeocristiana según Rosemberg (1988), Monge (1992), Fornoff y McClintock (1995), Durán (1995, 2003) y Doucet (2010). Fue editado primeramente en 1988 por la Asociación Internacional de Escritores Judíos en Lenguas Hispana y Portuguesa. Esta edición es cuatrilingüe (español, inglés, francés y hebreo). La traducción al inglés estuvo a cargo de Frederick Fornoff (Universidad de Kentucky); al francés, de Juliette Levi-Goldberg (Universidad de la Sorbona de París); y al hebreo, de Tal Nitzan y Daniel Stawsky (ambos de la Universidad Hebrea de Jerusalén).

Por haber sido presentado como homenaje de Costa Rica al pueblo israelí en la conmemoración del cuadragésimo aniversario de la fundación del Estado de Israel, *Todas las piedras del muro* participa de ese entusiasmo por recuperar, estudiar y conservar la cultura judía y sefardí, que desde 1962 se viene dando en Nueva York, Harvard, Pennsylvania, Washington, San Diego, Caracas, Buenos Aires, Málaga, Granada, Córdoba, Cáceres, Toledo, Madrid, Zamora, La Rioja, Marsella, Lyon, París, Londres, Ginebra, Belgrado, Sofía, Tel Aviv, Jerusalén; así como en países árabes, africanos y orientales, a través de centros de investigación, culturales, medios de comunicación y divulgación, revistas, programas radiales, congresos, universidad, bibliotecas, instituciones de enseñanza desde primaria hasta superiores, archivos de museos, departamentos y cátedras de lengua hebrea y literatura sefardí, simposios, jornadas de estudios, entre otros.

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 paradójicamente la judía Aida Faingezicht, presidenta de la Comisión Costarricense del V Centenario del Descubrimiento de América, solicitó un recorte presupuestario para este texto y destinarlo a otro proyecto[205]. Los poemas seleccionados para 1991 fueron los correspondientes a las páginas impares de la primera edición; no se debió a criterio literario alguno. Además, solo aparecen publicados en español. Respecto de las variantes entre una edición y otra, se suprimieron y agregaron acentos ortográficos, se eliminó un artículo, se quebró un verso, se sustituyó un verbo (“aprende” por “aprehende” en “Las piedras de la Tierra”) y se corrigieron las erratas de una vocal, una consonante, una mayúscula y una conjunción. Se prescindió de los tres epígrafes generales de la edición de 1988: “Hay hombres con el corazón de piedra/ y hay piedras con corazón de

[205] Albán mencionó este detalle al investigador, durante su entrevista del 24 de marzo de 2015.

hombre", del rabino askenazí Abraham Isaac Hacohen Kuk; "Todos, de alguna manera,/ somos griegos o judíos", de Borges; y de Albán: "Si el cristianismo es el corazón de Occidente,/ el judaísmo es el corazón del corazón de Occidente". Con el fin de brindar un análisis más completo sobre este poemario, se trabaja con la edición de 1988.

Como lo anuncian los tres epígrafes susodichos, *Todas las piedras del muro* es el resultado, por un lado, de la imaginación simbólica y la ensoñación poética de ese sujeto lírico llamado "Laureano" (así se identifica en "Las piedras de los nombres"), ante la contemplación del Muro de los Lamentos y la vivencia de lo sagrado a través de él: "Ante las piedras el poeta cree percibir el epicentro del mundo transparente sobre el cual y en el cual debe escribir. […] En el Muro están las piedras y en ellas, escondidas, la historia y la infra-historia, la verdad detrás de las verdades que el poeta comienza a vislumbrar" (Megged, "Una piedra…" XI-II). De esta manera, cada una de las piedras del muro tiene vida y es epifanía para el sujeto lírico, hasta que en conjunto logran representar y constituir una imagen subjetiva de lo numinoso. Esta particular imagen del Muro de los Lamentos guarda física y simbólicamente la memoria del pueblo israelita y viene a sublimar para el sujeto lírico las esferas de lo trascendente. El judaísmo, como sistema religioso y cultural, se cimentó después de la destrucción del Primer Templo. Por eso, los restos del Muro de los Lamentos aparecen como símbolo *sine qua non* de la voz judía del ser hispánico y eje vertebrador de *Todas las piedras del muro*.

Al igual que Albán, Borges (1997) también exaltó esta muralla como símbolo excelso del judaísmo y su historia, según se lee en la epifonema del soneto "A Israel": "Salve, Israel, que guardas la muralla/ de Dios, en la pasión de tu batalla" (374).

Mientras que el susodicho epígrafe de Borges coloca la herencia judía del ser hispánico al mismo nivel de una de las herencias clásicas más valoradas por Occidente, la cita de Albán apela a los orígenes místicos ―soslayados, olvidados o rechazados― de la religión que la idea tradicional de hispanidad ha tendido a exaltar. Como se demostró en el capítulo III, la exclusión de la herencia hispano-judía se encuentra en el discurso ideológico del primer, segundo, tercer y cuarto ciclos de la hispanidad. Ello, sin embargo, no puede silenciar que el judaísmo nutre de símbolos, mitos, historia, cultos, arte y ciencia las vivencias cotidianas y sagradas del ser hispánico. Reconociendo esto, el sujeto lírico albaniano canta al judaísmo, su mística, filosofía y pensamiento esotérico que de las Escrituras se desprende, porque sabe que participan del sincretismo y dialéctica culturales que es el ser hispánico y, por tanto, de la idea de hispanidad propuesta en *Infinita memoria de América*. Su esfuerzo, por ende, es paralelo a los realizados por Darío y Altamira en el primer ciclo de la hispanidad; Castro, en el segundo; Gil, en el tercero; Lira y Tovar, en el cuarto; y los intereses culturales, investigativos y académicos durante el quinto ciclo.

1.1. LOS JUDÍOS: DESDE LA HISTORIA HASTA *TODAS LAS PIEDRAS DEL MURO*

La presencia judía en diversas zonas europeas data de la época romana (Díaz-Mas y Puente, 2007); y en España, posiblemente, desde la época fenicia (Bossong, 2010). En el siglo IV, la presencia de judíos en Hispania fue próspera como demuestran los intentos de frenar el judaísmo y su expansión, contenidos en los cánones del Concilio de Elvira entre los años 300 y 324 (Schaff, 2006).

Los hispano-judíos vivieron durante los siglos VII y VIII bajo la política restrictiva de los reyes visigodos. Padecieron tratos severos debido a: 1) la minusvaloración de su papel como comerciantes; 2) las jerarquías de la Iglesia, influidas por consideraciones teológicas, los veían como enemigos; 3) los decretos rigurosos del Concilio de 693 impidieron prácticamente que los hispano-judíos prosiguieran su actividad comercial; 4) un nuevo decreto de 694 condenaba a la esclavitud a aquellos que no aceptaran el bautismo (Montgomery Watt, 1974). Aun así, los hispano-judíos conformaron una nación, gracias a la autonomía política, religiosa, administrativa, lingüística, literaria, económica y jurídica de las juderías (Faur, 2001). Sefarad fue su España natal. A pesar de que alude bíblicamente a la antigua Sardis, ciudad de Asia Menor, el nombre Sefarad comenzó a emplearse a partir del siglo VIII para denominar a España (Díaz-Mas, 1986).

Su situación mejoró posterior al Encuentro de 711 en la península ibérica. El descontento de los hispano-judíos con los visigodos los llevó a contribuir con los proyectos musulmanes de invasión. Posterior a la conquista, no mostraron tendencias a la rebelión. Tanto los hispano-judíos como los hispanos-cristianos, en cuanto gentes del libro —creyentes en las religiones abrahámicas monoteístas—, fueron considerados *ḏimmíes*: grupos protegidos que pagaban un impuesto o tributo a los musulmanes para poder gozar de su autonomía interna (Montgomery Watt, 1974).

Pese al pogromo de 1066, desde el siglo IX en al-Ándalus —y desde el XIII en la Escuela de Traductores de Toledo—, los hispano-judíos, en contacto con la lengua árabe, accedieron a un universo cultural y alcanzaron el desarrollo de nuevos conocimientos y disciplinas (gramática, filosofía, ciencia, astronomía, matemática, medicina) que los árabes lograron construir con base en el sustrato cultural helénico y oriental (sirio, persa, hindú, entre otros), que habían quedado bajo dominio islámico (Cruz Hernández, 1957a; Castro, 1966; Montgomery Watt, 1974; Díaz-Mas y Puente, 2007; Moral, 2013). Adquirieron asimismo notables cotas de poder político como hombres de confianza de monarcas musulmanes e hispano-cristianos. Si los hispano-judíos se sintieron pormenorizados en relación con los andalusíes entre los siglos X y XII, se sintieron superiores culturalmente con respecto a los

castellanos, leoneses y aragoneses, en los reinos cristianos (Castro, 1966). Ellos se incorporaron a diversas actividades como:

> el comercio, las artesanías relacionadas con la construcción de edificios o con la fabricación de objetos lujosos o suntuarios (orfebrería, textil, bordados, copia e iluminación de libros manuscritos), o los servicios derivados de la vida comercial y administrativa (amanuenses, cambistas, contables o prestamistas) o de las necesidades de la población concentrada en el escaso espacio de las ciudades (ejercicio de la medicina práctica, farmacopea). En algunas de estas profesiones (comerciantes, orfebres, sastres, ilustradores de manuscritos, médicos, etc.) destacaron los judíos; por otra parte, la interdicción religiosa de ejercer el préstamo a interés que pesaba sobre musulmanes y (al menos hasta el siglo XII) cristianos, propició que el oficio de prestamista fuera ejercido por judíos; a partir de esa especialización, algunos monarcas y grandes señores musulmanes y cristianos encomendaron a judíos también la recaudación de impuestos. Aunque toda la Edad Media siguió habiendo judíos agricultores, una buena parte de los judíos del mundo islámico se dedicaban a este tipo de profesiones urbanas; las migraciones de judíos a los reinos cristianos contribuyeron después al desarrollo de estas mismas actividades en las ciudades cristianas (Díaz-Mas y Puente 39).

En el ámbito literario, las letras hebreas renacieron en la península ibérica como consecuencia de la hegemonía musulmana (Cabo Aseguinolaza, 2012). Se desarrolló una poesía hispano-judía revitalizada, gracias a la labor de Dunaš ben Labraṭ, quien imitó y adaptó la métrica y temáticas de la poesía árabe (Vernet, 1999; Bossong, 2010). De esta forma, la poesía hispano-judía llegó a versar sobre el amor, el vino, la amistad, la naturaleza, la belleza humana, entre otros; y la música litúrgica sinagogal adoptó los modos poético-musicales del *makam* turco. Una parte de los cantos todavía hoy entonados en sinagogas es herencia de la poesía árabe medieval (Díaz-Mas, 1986; Díaz-Mas y Puente, 2007).

El diálogo cultural entre hispano-judíos, hispano-musulmanes e hispano-cristianos en la *morada vital* de al-Ándalus se vio afectado por la llegada de los almorávides y almohades en los siglos XI y XII respectivamente; en consecuencia, se produjeron éxodos masivos de hispano-judíos hacia los reinos cristianos del norte (Castro, 1966; Díaz-Mas, 1986). A mediados del siglo XII, los que aún permanecían en el país se debieron convertir, si querían seguir viviendo ahí. Esto terminó de propiciar el exilio de más miembros de esta minoría y, por consiguiente, que las mayores comunidades hispano-judías habitaran en los reinos cristianos del norte.

Desde tiempos de Carlomagno (siglo VIII) hasta el final de la Edad Media, los judíos fueron considerados propiedad real. Un ejemplo fue el caso de las coronas de Castilla y Aragón, donde los hispano-judíos no fueron totalmente libres ni tampoco siervos. Pagaban impuestos y contaban con protección. Continuaron viviendo en barrios y calles urbanos dentro de las murallas, y con autonomía para la gestión de asuntos internos, culto, servicios comunitarios y economía. Sin embargo, su defensa y privilegios provocaron ataques de los nobles, el pueblo antijudío y la Iglesia católica (Díaz-Mas, 1986; Díaz-Mas y Puente, 2007).

Con el advenimiento de los Reyes Católicos y sus decretos herméticos sobre lo castizo y la persecución judía, pensamiento proveniente más de los estratos sociales bajos que de los monarcas, se rompió, finalmente, la interdependencia de aquellas castas medievales y la dominación musulmana (1492). En ese momento, "la conciencia del pasado dejó de actuar como 'ternaria' para volverse unitaria y monolítica" (Castro, *La realidad…* 65), dirigida por la suprema identidad terreno-espiritual y lingüística de Castilla, la cual se venía moldeando como núcleo de España desde el siglo X (Castro, 1966).

En marzo de 1492, los Reyes Católicos promulgaron en la Alhambra el edicto que ordenó la expulsión de los hispano-judíos de las coronas de Castilla y Aragón. Algunos decidieron quedarse, pero con el acatamiento de una conversión forzada por coacciones físicas o morales, la sensación de inseguridad y marginación sociales, inclusive por medidas legislativas (Castro, 1966; Díaz-Mas y Puente, 2007). Los estatutos de limpieza de sangre comenzaron a aplicarse sobre quienes tenían un antepasado converso y deseaban acceder a un cargo público, ingresar en universidades, órdenes religiosas o militares, emigrar a América. Así pues, los hispano-cristianos emplearon un criterio no religioso, sino genealógico o de sangre para determinar quién era judío y su rol social (Castro, 1966; Díaz-Mas y Puente, 2007). En 1497, el rey Manuel de Portugal ordenó bautizar a todos los judíos, quienes no tuvieron oportunidad ninguna como sus parientes en España (Díaz, 2001). En España, sin embargo, continuaron las expulsiones y en 1498 se desterró a los hispano-judíos del reino de Navarra.

Durante los siglos XV y XVI, los judíos castizos o cristianos nuevos potenciaron las actividades científicas, técnicas, filosóficas y literarias; pero, para "no ser tildados de judíos, los españoles cristianos rechazaron desde el siglo XVI cualquier actividad mental o práctica que pudiera parecer propia de hispano-hebreos" (Castro, *La realidad…* XII). Los límite respecto de su modo de vida fueron tensos para varias poblaciones hispano-cristianas, ya que calcaron de los hispano-judíos, verbigracia, las designaciones nobiliarias y el sistema semítico de la pureza del linaje, aunque experimentaron desdén por las actividades comerciales y el conocimiento, ya que las vincularon siempre a esta otra casta, aun durante el período de expansión del Imperio. El fundamento de los estatutos de limpieza de sangre terminó por llevar a los hispano-cristianos a un nivel de improductividad e ignorancia, que generó crisis de identidad y de desarrollo socioeconómico en la época imperial (Castro, 1966).

Los judíos expulsos de la península ibérica y sus descendientes pasaron a llamarse sefardíes o sefarditas. En el siglo XVI, se refugiaron en el Norte de África, Egipto, Palestina, Turquía, Italia y Ámsterdam; conservaron aún su tradición religiosa y cultural hispano-judía (Díaz, 2001). Después del Descubrimiento de América, abierta o clandestinamente también se

instalaron en aquel continente en colonias portuguesas, holandesas, españolas e inglesas (Díaz-Mas, 1986; Díaz-Mas y Puente, 2007).

En el siglo XVII, en Ámsterdam se vivió el resurgimiento de comunidades sefardíes con elementos claramente peninsulares: la herencia literaria, el orgullo del linaje, la lengua castellana, la educación de universidades españolas y portuguesas, el humanismo ibérico (Fernández, 2001; Cabo Aseguinolaza, 2012). Esta ciudad se estabilizó, así, como un refugio, un centro cultural y una capital del mundo sefardí. Acorde con este hecho, en 1654 se construyó el primer asentamiento judío en América del Norte: Nueva Ámsterdam, hoy Nueva York (Díaz-Mas y Puente, 2007).

A pesar de la convivencia de los hispano-judíos, hispano-musulmanes e hispano-cristianos desde el siglo VIII hasta el XV (Castro, 1966), el contexto general europeo desde la Edad Media hasta el siglo XVIII fue marcado por el ambiente cristiano, el progresivo antijudaísmo y las tensiones políticas, económicas y sociales, los cuales generaron calumnias (se acusaba a los judíos de envenenar pozos y fuentes, o practicar sacrificios rituales basados en asesinar cristianos), ataques físicos (asaltos a juderías o pogromos), conversiones y expulsiones. El esplendor de lo judío en el nivel intelectual, científico, social y espiritual convivió con su propia degradación. Empero, con las ideas humanistas ilustradas y la Revolución Francesa se dio la emancipación y los judíos europeos comenzaron a adquirir derechos, inclusive se integraron a la cultura europea a través de la *Haskalá* o Ilustración judía (Díaz-Mas, 1986; Díaz-Mas y Puente, 2007).

Desde el siglo XVII hasta el XIX, las migraciones trasatlánticas provocaron que hoy sea América el continente con mayor población judía. Numerosas familias askenazíes migraron a América del Norte. Asentamientos sefardíes norteafricanos se establecieron en Guayana, Brasil y las Antillas. A mediados del siglo XIX, debido a la guerra hispano-marroquí, grupos sefarditas viajaron a Venezuela, Perú, Chile, Argentina y Uruguay. Posteriores fueron sus migraciones a México, Cuba, República Dominicana, Costa Rica y Panamá (Díaz-Mas, 1986; Díaz-Mas y Puente, 2007).

Hasta finales del siglo XIX, estas poblaciones mantuvieron sus prácticas sinagogales, personales y domésticas. Poco a poco, crearon comunidades locales autogestoras. Cobraron relevancia la conservación y la transmisión del judaísmo a través de la familia, por medio de la enseñanza, la observancia de los prescriptores, la práctica de los ritos y ceremonias domésticas. En consecuencia, se fomentaron la alfabetización, el estudio y la formación superior principalmente de los varones en las *yeshivot* o escuelas rabínicas (Díaz-Mas, 1986; Díaz-Mas y Puente, 2007).

A comienzos del siglo XX, los procesos de secularización de los sectores judíos europeos y americanos permitieron su adhesión a ideologías liberales y progresistas. Con este proceso de asimilación, su forma de vida tradicional cambió y se integró a la vida moderna. El antijudaísmo y el antisemitismo racista propiciaron el nacimiento del sionismo: el movimiento nacionalista que propuso desde finales del siglo XIX la creación del estado judío y un programa de colonización en Palestina (Díaz-Mas, 1986; Díaz-Mas y Puente, 2007).

El reconocimiento sobre el retroceso del Imperio por causa del rechazo y expulsión de los hispano-judíos en los siglos XVI y XVII motivó la protección ofrecida por Alfonso XIII a los sefardíes de Palestina. Esto condujo a que los historiadores españoles de principios del siglo XX consideraran un error la expulsión de 1492 y, por consiguiente, proclamaran que los sefardíes debían seguir siendo considerados españoles. De ahí que les extendieran salvoconductos y pasaportes, según el decreto redactado por Primo de Rivera y, más tarde, por Franco, quien recibió a los judíos de Salónica confinados a campos de concentración de Bergen-Belsen y a los sefardíes de Rumania, y los ayudó a desplazarse desde España hacia otros destinos (Choza y Ponce-Ortiz, 2010).

La continuación de ideologías antisemitas europeas produjo desde 1939 las emigraciones legales e ilegales de judíos hacia Palestina. Sin embargo, el movimiento nazi y otros regímenes totalitarios paralelos llevaron a cabo el sistemático exterminio judío del *Shoá* (en hebreo) u Holocausto. El drama humanitario suscitado a finales de la Segunda Guerra Mundial provocó que en 1948 las Naciones Unidas aprobaran la creación del Estado de Israel (Díaz-Mas y Puente, 2007).

Costa Rica, por su parte, comenzó a recibir desde 1925 inmigración judía (procedentes principalmente de Polonia, Rumanía, Rusia, Austria, Ucrania y Hungría), ya que Estados Unidos cerró sus puertas a esta población en 1924. Las leyes de migración favorables, las oportunidades de mejora económica y la actitud humanista del gobierno de Ricardo Jiménez Oreamuno permitieron el ingreso de familias enteras. El cierre migratorio de Argentina en 1930 orientó asimismo la migración hacia Colombia y países centroamericanos. De ahí que los flujos a Costa Rica fueran regulares entre 1929 y 1939 (Schifter, Gudmundson y Solera, 1979). En este período, se creó en 1932 el Centro Israelita Sionista de Costa Rica: institución comunitaria encargada de mantener y fomentar la actividad religiosa, la ayuda mutua, la beneficencia, la educación judía formal e informal y la atención de la tercera edad; administrar la sinagoga y el cementerio ortodoxos, las instalaciones sociales y educativas; y satisfacer a la comunidad judía de sus necesidades religiosas, como la supervisión de los productos utilizados y consumibles según las reglas dietéticas judías (CISDCR, 2015). Una segunda oleada, refugiados de guerra propiamente, arribó al país entre 1945 y 1948 (Schifter,

Gudmundson y Solera, 1979). En 1963, se establecieron las relaciones diplomáticas entre Costa Rica e Israel. Para 1978, la comunidad judía en Costa Rica contaba con 1586 miembros (Schifter, Gudmundson y Solera, 1979). Esta coyuntura cultural, pues, permitió a Albán ser embajador en Israel entre 1987 y 1990, período cuando vivió más significativamente la historia, cultura, tradiciones, mística, filosofía y cábala judías y, por tanto, la composición y publicación de *Todas las piedras del muro*.

En España, en 1966, se promulgó la ley de libertad religiosa, la cual permitió que en 1968 se inaugurara en Madrid la primera sinagoga desde la expulsión (Díaz-Mas y Puente, 2007). Antonio María de Oriol, ministro español de Justicia desde 1965 hasta 1973, entregó a Samuel Toledano, presidente de la comunidad judía de España, el documento que declaraba nulo el decreto de expulsión de los judíos de 1492 (Choza y Ponce-Ortiz, 2010). En 1978, se aprobaron los artículos 14 y 16 de la Constitución Española, los cuales establecen la igualdad entre españoles sin discriminación de raza ni religión. Esto implicó que, primero, en 1986 se estrecharan relaciones diplomáticas con Israel (Díaz-Mas y Puente, 2007); segundo, en 1987 Toledo fuera proclamada como Sefarad 92 y se investigara sobre los aportes hispano-judíos a la empresa colombina e hispanidad (Fernández, 1988); y, tercero, se evocara en 1992 el V Centenario de la expulsión de los judíos, con una serie de actos culturales e institucionales y amplia cobertura informativa (Díaz-Mas y Puente, 2007).

A comienzos del siglo XXI, los temores de deportaciones o persecuciones, las diferentes formas de vivir el judaísmo y la consideración de no llamarse a sí mismos judíos pese a su ascendencia llevaron a la indisposición de la comunidad judía a participar en estadísticas para conocer el número aproximado de su población. A pesar de que para 2002, había 5.000.000 de judíos en Israel, América presentaba los índices más altos: 6.000.000 en Estados Unidos, 350.000 en Canadá, 250.000 en Argentina. Entre los menores, se encontraban Costa Rica con 2400 judíos, y Honduras y Nicaragua con apenas comunidades de 100 miembros (Díaz-Mas y Puente, 2007).

Finalmente, el 11 de junio de 2015, el Congreso de Diputados de España aprobó la Ley de Concesión de Nacionalidad Española a Sefardíes. Su aprobación ha venido acompañada de actividades diplomáticas por parte del gobierno para explicar el objetivo y el alcance de la norma, en especial a las instituciones judías y sefardíes. Esta ley permite conceder la nacionalidad española, por carta de naturaleza o residencia, a ciudadanos sefardíes que acrediten ser descendientes de los judíos expulsos en 1492. Los solicitantes obtendrían la nueva nacionalidad sin renunciar a la suya. La ley entró en vigor el 1 de octubre de 2015. Con ella, se pretende establecer el vínculo de esta comunidad con España, una rehabilitación histórica y una restitución de los derechos de los sefardíes (*20 Minutos*, 2015; *BOE*, 2015; *El*

Mundo, 2015; *El País*, 2015). Isaac Querub, presidente de la Federación de Comunidades Judías de España, calificó el 1 de octubre como un día "histórico", pues abre "una nueva era en la relación de las comunidades judías con la hispanidad" (*20 Minutos* §3).

Albán no tiene ascendencia judía. Aun así, ha vivido histórica, cultural y religiosamente lo hispano-judío en Costa Rica, España e Israel. Sus vivencias llevaron a que en *Todas las piedras del muro* el sujeto lírico pronuncie las voces de la mística, filosofía y cábala hispano-judías, en medio del diálogo cultural de la hispanidad y la conmemoración del V Centenario.

1.2. DEL PENSAMIENTO MÍSTICO Y ESOTÉRICO HISPANO-JUDÍO EN *TODAS LAS PIEDRAS DEL MURO*

Los movimientos místicos y los conocimientos esotéricos judíos (destinados solo a círculos de iniciados) se originaron en el siglo I a.C. (Díaz-Mas y Puente, 2007). Los estudios filosóficos y científicos judíos medievales comenzaron hacia finales del siglo IX con S^{e}'adia Gaón en Bagdad e Isaac Israeli en El Cairo y Qairwan (Harvey, 2001). Así, judíos y musulmanes empezaron a relacionarse y traducir al árabe legados helénicos, en los cuales vieron fuentes para la confirmación e interpretación de las verdades de sus propias religiones (Cruz Hernández, 1957a; Fernández, 2001; Lomba, 2001; Harvey, 2001). De ahí que la filosofía judía se divida en dos períodos: 1) desde S^{e}'adia hasta el cordobés Mošeh ben Maimon (1135-1204), marcada por la influencia de Averroes, el neopitagorismo, neoplatonismo y aristotelismo; 2) desde Maimon hasta Spinoza. En consecuencia, la mística hispano-judía gozó de popularidad en el siglo XI en la península ibérica (Martín, 2013). Desde finales del siglo XII, en una época cuando se habían difundido los escritos racionalistas de Maimon, se gestó el desarrollo del pensamiento místico, cabalístico, esotérico y moral hispano-judío en Provenza, Barcelona, Gerona, Aragón, Pamplona, Zaragoza, Castilla, Burgos, Guadalajara, Toledo, Córdoba y Granada; posterior a la expulsión los sefardíes, este desarrollo continuó en Marruecos, Italia, Salónica, Constantinopla y Palestina (Cruz Hernández, 1957b; Idel, 1988; Fernández, 2001; Lomba, 2001; Harvey, 2001; Guerrero, 2001; Wolfson, 2001; Alba, 2001; Garzón, 2001; Díaz-Mas y Puente, 2007; Martín, 2013). Ecos de esta compleja herencia hispano-judía resuenan en *Todas las piedras del muro*.

El sujeto lírico acude a la Tanaj o Biblia judía. Lee textos de sus tres partes:

1) La Torá o Pentateuco, la llamada Ley (Berešit o Génesis, Šemot o Éxodo, Vayicrá o Levítico, Bamidbar o Números, Debarim o Deuteronomio).

2) Los Nebiim (libros proféticos), específicamente su segunda parte, los Aharonim ("últimos profetas"): Yeshaiá (Isaías), Miká (Miqueas), Jabacuc, Haggay (Hageo), Zejariá (Zacarías) y Mal'acay (Malaquías).
3) Los Ketubim, el marbete con el resto de los libros bíblicos, de los cuales consulta:
    a) Los meguil·lot (rollos): Shir hashirim (Cantar de los Cantares) y Cohélet (Eclesiastés).
    b) Los libros poético-sapienciales: Tehilim (Salmos) y Mishlé (Proverbios).
    c) Los libros históricos: Daniel.

A través de la Escritura, lo trascendente se le devela y oculta simultáneamente. El sujeto lírico intuye en el lenguaje de la Tanaj, así como en la realidad fenomenológica, el misterio inexpresable de lo sagrado. Interpreta los textos y, a la manera de los cabalistas, imita —siguiendo las palabras de Wolfson— "la naturaleza paradójica del secreto escribiendo de una manera [simbólica] que reproduce la duplicidad del secreto" ("Moisés…" 191). Toma fragmentos de la Tanaj, los mantiene a modo de epígrafes y, estimulado por ellos, transcribe poéticamente sus vivencias de lo tremendo y lo fascinante. Por consiguiente, en los poemas de *Todas las piedras del muro* existe cierto índice sefirótico de la presencia divina y su lenguaje. A través del sujeto lírico y sus "cantos" irrumpe, como dijera Scholem, "lo trascendente en lo creatural" (*La cábala…* 135).

Partiendo de lo anterior, se puede afirmar, entonces, que en este tercer poemario de *Infinita memoria de América* 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 análisis comprendido en este capítulo intenta demostrarlo. Antes, aclárense antes algunos puntos clave.

La cábala teosófica o zohárica intenta indagar en los universos de Dios y el ser humano y acercarlos a través de la paradoja de "las formas de comunicación entre una trascendencia eterna y escondida, siempre incognoscible, y su inmanencia en el mundo sensible" (Martín, *El lugar…* 101). Se parte de que Dios y su Nombre se encarnan en el cuerpo literal de la Torá (sus letras, papel, líneas y blancos). Dios y la Ley preexistieron simultáneamente a la creación del mundo. La divinidad leyó sus Escrituras, el paradigma de la creación y acto seguido se creó el universo, tal y como se afirma en Génesis 1: 1: "Dios miró en la Torá y creó el mundo". Por eso, para los zoháricos, Dios, el Tetragrámaton (יהוה), la Torá y el cosmos son equivalentes ontológica y teosóficamente (Scholem, 1985; Wolfson, 2001). De ahí que la Ley sea la plenitud del universo, no metáfora ni apariencia del mundo; en su lenguaje se

encuentran los misterios cósmicos (Martín, 2013). Así pues, estos primeros cabalistas hispano-judíos estudiaron la Torá y persiguieron representar y (de)construir el reflejo de Dios tanto en el mundo como en el microcosmos: considerando que cada ser o elemento, al participar en algún grado del Nombre, *es* una palabra existente en la Escritura, en Dios y, por ende, acata la voluntad divina y su determinismo sagrado (Scholem, 1985, 1999).

De acuerdo con Scholem (1985) y Wolfson (2001), las *sefirot* son las diez esferas luminosas, las emanaciones esenciales o entidades espirituales que conforman el pléroma y el aspecto revelado de lo infinito e inconcebible de Dios (*En-sof*). Como para el cordobés Moisés Cordovero y otros cabalistas zoháricos, cada *sefirá* es al mismo tiempo sustancia e instrumento o recipiente de lo divino (Scholem, 1993); un canal de energía divina o fuerza de vida (Ginsburgh, 2012a). De ahí que Díaz advierta: "La mística judía medieval recoge un fondo de la antigua gnosis, del pitagorismo y de la doctrina neoplatónica de las emanaciones, según la cual Dios no creó directamente el mundo sublunar o material, sino que lo hizo por el intermedio de un proceso de emanaciones sucesivas" ("Pensamiento…" 272). En este sentido, las *sefirot* son los instrumentos mediante los cuales la divinidad expresa su potencia creadora y, en consecuencia, una estructura metafísica e interactiva única, "cuya expresión 'genética' puede ser reconocida en todos los niveles, y dentro de todos los aspectos de la Creación" (Ginsburgh, "Las emanaciones…" §3).

El numen, pues, se manifiesta y se convierte progresivamente, dentro de un sistema jerárquico y dinámico, en el Dios de la creación (Scholem, 1985; Ginsburgh, 2012a). Por eso, las *sefirot* se describen gráficamente en un esquema de tres ejes verticales y paralelos (*kavim*): el árbol de la vida o sefirótico (figura 4), donde cada eje representa un modo de influencia divina dentro de la creación. Dado que esta configuración es el *tzelem Elokim* o la suprema imagen de Dios, también puede verse sugerida en el cuerpo humano ya que, como se manifiesta en la Torá, el ser fue hecho a imagen y semejanza de Dios; de esta manera, cada *sefirá* se encuentra asociada con un miembro u órgano específico, de acuerdo con la coincidencia del cuerpo con la estructura anatómica de las *sefirot*. La figura mítica que mejor revela esta relación es la de *Adam Cadmón*, el hombre prototípico (Scholem, 1985, 1993).

Las *sefirot* se encuentran articuladas tanto dentro de la creación como dentro de la Torá. Por eso, se le revelan-ocultan al *maśkil* o místico iluminado, gracias a su facultad imaginativa, a medida que se interna en el cuerpo de la Ley. "De este modo, tenemos en el corazón de la cábala un mito de la unidad divina como medio de contacto de las potencias primitivas de toda existencia, y un mito de la Torá en cuanto símbolo infinito en el que todas las imágenes y nombres aluden al proceso en el que Dios mismo se comunica" (Scholem, *La cábala…* 105).

El sujeto lírico de *Todas las piedras del muro* intuye la estructura espiritual de las *sefirot* en la Torá, la fenomenología del mundo, en sí mismo y sus poemas. ¿Por qué en estos últimos? En el epígrafe de cada poema se lee, se manifiesta parte del pléroma revelado-oculto de la Tanaj y, por consiguiente, en tal fragmento se reflejarían haces de una *sefirá* específica o varias. Esta porción de la Escritura mantendría unidos los textos del poemario y la Ley, el cuerpo del sujeto lírico y el cuerpo de Dios, en un espacio poético-metafísico de fe y misterio del lenguaje, de manera que se cumpliría la imagen cósmica cabalística de "lo que está abajo está arriba, y lo que está dentro está fuera" (Scholem, *La cábala…* 135), ya que, como dice en otro momento también Scholem, en "el lenguaje del hombre tenemos un esplendor reflejado y una reflexión del lenguaje divino, que coinciden uno con el otro en la revelación" ("El nombre…" 29). Así, cada poema sería una lectura, una interpretación, una actualización revelativa de las *sefirot* ―el misterio tremendo y fascinante― de lo sagrado según la mística y cábala hispano-judías, pues, como explica Martín: "Interpretar equivale a indagar en los misterios del mundo […] Revelación e interpretación se identifican y se funden" (*El lugar…* 34).

La lectura, indagación, interpretación y actualización de la palabra de Dios permiten la exploración y vivencia de los secretos de la divinidad y el misterio tremendo y fascinante, así como el autoconocimiento. En palabras de Scholem:

> Es el descender a las profundidades de su propio ser como el hombre recorre todas las dimensiones del mundo; en su propio ser levanta las barreras que separan una esfera de otra; en su propio ser, por último, trasciende los límites de la existencia natural y, al final de su camino, como si no hubiera un solo paso por dar más allá de sí mismo, descubre que Dios es "todo en todo" y que no hay "nada más que Él" (*Las grandes…* 276).

¿Acaso no tiene eco de este principio cabalístico la actitud deísta del sujeto lírico en cada uno de los poemarios de *Infinita memoria de América*?

Por tanto, es posible un análisis textual de *Todas las piedras del muro*, donde se clasifiquen los poemas en relación con cada una de las *sefirot* y se los interprete según la significación cabalística de estas emanaciones que, vía la revelación mística del sujeto lírico, se transmiten desde la Tanaj hasta el poemario y articulan sus sentidos lírico y místico.

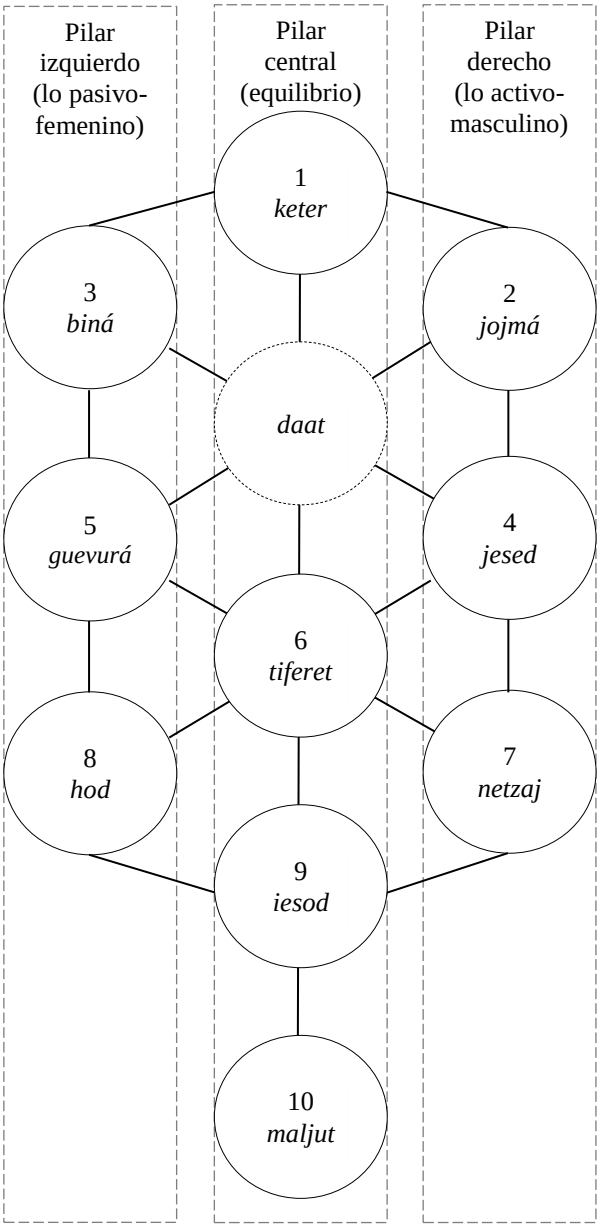
El potencial poético y metafísico de la cábala se encuentra, asimismo, presente en otras prácticas líricas hispánicas del siglo XX. Von Mayer (2007) analiza *El salmo de la pluma*, "El Libro" y otros poemas de Rubén Darío como cantos a la palabra, desde la hermenéutica junguiana y con base en elementos de la cábala, la filosofía perenne, la masonería y el pensamiento judeocristiano. Martín (2013) demuestra el interés afectivo, ético y metaliterario por la cábala en las prácticas poéticas de Borges, Juan Gelman, José Ángel Valente y Clarisse

Nicoïdski. El siguiente análisis pretende demostrar cómo la poesía albaniana también participa de este interés poético y cultural hispánico por la tradición y el pensamiento cabalísticos.

2. *TODAS LAS PIEDRAS DEL MURO* A LA LUZ DE LAS *SEFIROT*

Mediante las *sefirot*, Dios se manifiesta a Sí mismo como creador del universo. Analógicamente, la palabra poética de *Todas las piedras del muro* evoca los fundamentos o atributos de cada *sefirá*, para enunciar y concentrar alrededor de ellas las manifestaciones de Dios y su revelación para el sujeto lírico en tanto ser religioso. De este modo, él comparte con la tradición cabalística el objetivo de acercarse al Creador. Cada poema suyo es ―en el sentido de Martín (2013)― una interpretación del misterio esencial de la Tanaj y el resultado de sus vivencias de lo sagrado. Según se manifiestan las esferas luminosas y esenciales de Dios en la Torá, el cosmos y el ser, así también se reflejarían y brillarían las *sefirot* en el fondo y superficie de los cien poemas de *Todas las piedras del muro*, pues en cada poema se enuncian la traducción poética de las vivencias profundas del sujeto lírico y las letras de la Ley a través de cada epígrafe. Por ende, se puede establecer una correspondencia y una comparación entre cierta serie de poemas y cada una de las *sefirot*, a fin de analizar su significado poético y relación mística con las vivencias del misterio tremendo y fascinante. Para ello, se podría seguir el modelo básico del árbol de la vida o sefirótico.

Figura 4. Árbol de la vida o sefirótico



En la literatura cabalística, se describen once esferas; no obstante, *keter* y *daat* constituyen dos dimensiones de una misma fuerza, por lo que se habla tradicionalmente de diez (Ginsburgh, 2012a). Para el análisis textual propiamente, se parte de una breve descripción de cada *sefirá*. Se ha de seguir un recorrido inverso al de la estructura de las *sefirot*, con el fin de presentar el viaje ascendente del ser y garantizar un perfil de los estados espirituales en medio de su búsqueda de Dios y la *dᵉbequt* o unión mística. Así pues, se discurre desde el atributo emotivo final de la creación (*maljut*), pasando por las facultades pragmáticas (*iesod*, *hod*, *netzaj*) y las facultades emotivas (*tiferet*, *guevurá*, *jesed*) hasta llegar a los poderes cognitivos superiores (*biná*, *jojmá*, *keter* y *daat*).

2.1. *MALJUT* O “REINADO”

Según Ginsburgh (2012l), *maljut* es la esfera donde se desarrolla el mundo físico y se encuentra el ser; por eso, representa el poder de expresión de los pensamientos y emociones. La palabra oral le permite al ser revelarse a sí mismo en la realidad exterior e identificarse con ella, guiarla e influenciarla; de ahí que el significado literal de *maljut* sea ‘ejercitar autoridad y realeza’. Al meditar sobre la divinidad, el alma únicamente puede percibir y ascender a las *sefirot* superiores a través de *maljut*. En el *tzelem Elokim*, esta *sefirá* corresponde a la corona del pene o la vulva femenina.

Nueve son los poemas que podrían relacionarse con esta *sefirá*: “Las piedras del hombre”, “Las piedras filiales”, “Las piedras del amor”, “Las piedras del peregrino”, “Las piedras de la fortaleza”, “Las piedras de los nombres”, “Las piedras del silencio”, “Las piedras de Jerusalén” y “Las piedras de la respuesta”.

Inicialmente, en “Las piedras de los nombres”, el sujeto lírico se identifica ante Dios. Para ello, usa la cuádruple anáfora: “Soy Laureano, Señor”. Recita este sintagma a modo de un mantra (símbolo espectacular): un soporte verbal que le permite, primero, domesticar el universo (esta idea se ve reforzada por el simbolismo cíclico del número cuatro implícito en la serie de anáforas); segundo, apoyar la contemplación de lo divino; tercero, profesar su fe y confianza en Dios; cuarto, introducir la petición ferviente de que, por un lado, su Padre lo reconozca más por su naturaleza espiritual que física; y, por otro, le conceda el favor de enmendar su solitaria existencia profana ―representada por símbolos nictomorfos (“herida”, “muros”, “noche”) y catamorfos (“abismos”, “tropiezo”, “ausencia”)― y lo ilumine en el camino de la salvación y el cantar poético:

> *Soy Laureano, Señor*. ¿Recuerdas
> las pequeñas raíces de mi nombre
> en los ojos de arena reunida de mis padres?
> *Quiero que me conozcas por el río de mis sueños,*
> *no por la herida en todas las manos que me hicieron*.
> *Quiero hallar gracia en Ti, no por temor ni abismos*
> *sino por reflejar la luz impredecible*
> que estalla en tus palabras como lunas o mares.
> Soy Laureano, Señor, y *a veces estoy solo*
> *contra tus transparencias que en los muros acechan*.
> *Creo en tu ángel de canto como creo en la herida*.
> Tropiezo contra mí, contra mí mismo a veces
> como golpeando noches. *Sálvame de mí mismo*
> *y te devolveré cantadas tus estrellas*.
> Amo tanto, que a veces no cabe en mí la ausencia.
> *Soy Laureano, Señor*. Mi madre está tan lejos
> que Tú no me perdonas. Mi padre es una arena
> infatigablemente viva de donde vengo en llamas.
> Vine a Jerusalén no a buscarte, que nunca

> se ha borrado tu herida ternísima de mi alma.
> Solo vine a seguir el rito de ser canto
> en la orilla salvaje de tus días invisibles.
> *Soy Laureano, Señor*. Y me niego a olvidar
> aunque Tú me lo pidas: Recordar, recordar,
> esa es la cadena que yo quiero volver
> música, cantos, música. No me entregues silencios. (77)

Entre los versos 4-8, el sujeto lírico intuye y reconoce en el microcosmos el macrocosmos, se reconoce como "espejo" de Él, puesto que visualiza y siente en su cuerpo la figura mítica de *Adam Cadmón*. Tal figura materializa el arquetipo del hombre original (Jung, 1984). Sobre este mito, dice Scholem:

> El Dios que puede ser contemplado por el hombre se representa precisamente a sí mismo como hombre prototípico. El gran nombre de Dios en su despliegue creador es *Adán* […] ese mundo secreto del Dios que se manifiesta en el símbolo del hombre es […], por una parte, el mundo del hombre "interior", pero también es el ámbito que sólo se manifiesta al espíritu creyente en la contemplación, y al que el *Zóhar* nos presenta como "secreto de la fe" (*La cábala…* 114).

En relación con el mito del *anthropos* primordial, resuena en esta idea del sujeto lírico, primero, el pensamiento del malagueño Šᵉlomoh ibn Gabirol (1021-1058) (1987) y del zaragozano Baḥya ben Yosef ibn Paqūda (siglo XI) (1994), para quienes el ser es natural, fisiológica y científicamente similar a Dios; segundo, el pensamiento del leonés Moisés ben Šem Ṭoḇ, quien comprende el cuerpo humano a la luz de la corporeidad divina (Wofson, 2001).

"Laureano" —la instancia textual, no la persona real— no invoca a Dios, viviendo el temor como un cristiano: aturdido y agobiado por el miedo de ofender o desagradar a la divinidad y provocar su ira. Su noción de temor parece coincidir con la del filósofo barcelonés Ḥasday Crescas (1340-1411): el temor es sinónimo de la felicidad del ser místico que intuye, contempla y vive la revelación divina, puesto que el objetivo de esta "no es la felicidad temporal del hombre, sino hacerle adquirir la perfección de las costumbres, la perfección de las creencias y, en definitiva, la felicidad del alma. Y esta felicidad eterna del alma es el amor y el temor que el hombre siente por Dios" (Guerrero 159).

Toda vivencia de lo sagrado se instaura en un tiempo y un contexto específicos. "Laureano" ubica el espacio y el propósito de su enunciación poética, entre los versos 19-22. Él intuye y vive la presencia divina en Tierra Santa. Como afirma Megged:

> El poeta se detuvo incrédulo ante el paisaje que reclama ser el sueño; lo contempló sin verlo. Jerusalén no puede ser sólo una realidad de calles, gente, mercados y vida mundana; ella es la niñez, la Biblia, la historia de Dios y la historia de un pueblo de Dios. […] El poeta al tocar Jerusalén se siente en la puerta de un santuario, y así entra, reverente, a lo sacro ("Una piedra…" XI).

Por eso, en “Las piedras de Jerusalén”, “Laureano” construye una topografía de la Ciudad Santa. Esta constituye un centro sagrado, un símbolo de la intimidad, no solo para él, sino también para sus antepasados y contemporáneos judíos, cristianos y musulmanes. El enlace de estas tres religiones y sus herencias culturales tiene lugar en el “Monte de los Olivos”, en el antiguo cementerio donde yacen “tumbas judías y árabes del tiempo” y adonde llega el sujeto lírico quien es, para completar el cuadro dialéctico, sinécdoque de lo indoamericano y lo hispano-cristiano.

Él recorre a partir de “las cuatro de la tarde” las calles de “Jerusalén”, desde el este (“Monte de los Olivos”) hasta el sur (“Monte de Sión”). Todo cuanto encuentra y contempla en su camino lo estimula a plantearse a sí mismo ―y quizás aun al lector― preguntas retóricas sobre la omnisciencia de “Dios”:

> 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?―
> Una campana vuela hacia un trazo de noche
> que sobre el Monte de los Olivos, y
> en las tumbas judías y árabes del tiempo,
> espera para darle un ala a cada sombra.
> ―¿Sabrá Dios que la sombra es un río del hombre―
> Sobre Jerusalén y a pesar del olvido
> son las cuatro y catorce de la tarde.
> No creo en la eternidad, pero ella está mirándome.
> ―¿Tendrá Dios una hora que no duela, en su frente?―
> Doblo la esquina: en lo alto hay un arco de plata
> sucia como el deseo comunal de la vida,
> una mujer parece tejer suavísima y perdida
> en los ríos del tiempo. Llego al Monte de Sión
> mientras oigo rezar toda la luz del mundo.
> ―¿Sabrá Dios que los hombres caminamos sus sueños?― (94)

Frente a la oscuridad venidera y angustiante del mundo (“las cuatro de la tarde” son un símbolo nictomorfo), el sujeto lírico eufemiza esta “hora que no duela” a través de un juego de encastres: él mismo se encuentra en el “Monte de Sión”, en “Jerusalén”, en medio de los “sueños” que son el mundo y, por tanto, “Dios” mismo.

El devenir de “los relojes del mundo” (“son las cuatro y catorce de la tarde”) es invertido, igualmente, por la “luz” emanada de “los niños y los asnos jugando”. En principio, el “pollino rojo como el crepúsculo” participaría del devenir temporal por ser un símbolo

teriomorfo; además, lo rojo representa, en oposición a lo trascendente, lo terrenal profano[206]. Sin embargo, el "niño con el oro olivar de sus ojos" lo domestica con la espontaneidad del juego, asociada a lo sagrado[207], hasta parecer mutua e inocentemente un solo "cuerpo desnudo junto a la luz del alba". La pureza diairética de la esencia del "niño" y lo espectacular de su mirada en medio de una "callecita", junto a la cual ascienden olivos (hierofanía vegetal en la tradición judía[208]) reflejados en los "ojos" del infante, materializan el arquetipo del niño.

Así pues, "Jerusalén" es para "Laureano", como para el *homo religiosus* judío, una puerta del mundo espiritual, levantada en medio del ambiente profano y manchada por la suciedad y aspiraciones terrenales ("en lo alto hay un arco de plata/ sucia como el deseo comunal de la vida"). "Jerusalén" es puerta hacia lo espiritual debido a la soberanía y labores del rey "Salomón", quien actuó según su fe y el proyecto de "Dios" para su pueblo elegido.

Durante los siglos XII-XI a.C., las tribus israelitas, aún sin conformar un poder político unificado, sufrieron la invasión de múltiples pueblos (amonitas, moabitas, etruscos, sículos, dánaos, entre otros). Contra los filisteos en las costas de Canaán, lograron unificarse con el reinado de Saúl (*circa* 1030 y 1010 a.C.). Este último fue sucedido por su hijo, el rey David, quien reinó aproximadamente entre 1010 y 965 a.C. A David se atribuye el establecimiento de la capital en Jerusalén. Sin embargo, es durante el reinado de su hijo Salomón (965-928 a.C.) cuando se dieron las reformas administrativas (ordenamiento del reino en doce circunscripciones o tribus) y públicas (la más importante fue la construcción del primer Templo) que llevaron a considerar a Jerusalén la capital administrativa y religiosa del pueblo israelita (Díaz-Mas y Puente, 2007).

La experiencia histórica de las acciones y el legado de este fundador son elogiados en el siguiente encomio:

> *Hermoso Salomón*:
> *tú lo supiste todo, o casi todo*
> *como es dolor del hombre*.
> Corriste por los prados tras tu sombra de nieve
> libando cada fuente con pureza de incendio.
> Aprendiste de cada silencio los puñales
> que esconde la verdad para cegar los mundos.

[206] "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 inmanente y lo transcendente, de la tierra y el cielo" (Chevalier y Gheerbrant 164).

[207] "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).

[208] "En las tradiciones judías y cristianas, el olvido es símbolo de paz: al final del diluvio, la paloma de Noé trae un ramo de olivo. La cruz de Cristo, según una vieja leyenda, está hecha de olvido y cedro. Además, en el lenguaje de la edad media, es un símbolo del oro y del amor. 'Si puedo ver en tu puerta madera de olivo dorada, te llamaría al instante templo de Dios', escribe Angelus Silesius, inspirándose en la descripción del templo de Salomón" (Chevalier y Gheerbrant 776).

Edificaste todas las transparencias juntas:
la de sangre y de sangre, la de sueño y de sueño,
hasta inventarle nuevas arcillas al milagro.
Ay, tú mismo, mortal como estrella sin bridas,
fuiste duro milagro, pedernal de tu asombro,
donde aún bebe tu pueblo las profecías heridas
por el gozo y sus sombras. (103)

"Salomón" acató la voluntad de Dios al erigir su Templo en "Jerusalén". Por su obediencia, el sujeto lírico visualiza a este rey como símbolo ascensional y "la sonrisa y el placer de Dios mismo". "Laureano" comparte esta felicidad que sabe deriva de la unificación con la divinidad. El polípote de los siguientes versos acentúa el valor de este sentimiento, con el que se honra a Dios y al fundador judío mediante la palabra poética: "Y yo quiero *re*[*í*]*r* y *re*[*í*]*r*, y *riendo*/ vencerte con el gozo de Dios ―cómplice de poemas/ como este, impenitente vencedor de silencios―".

El sujeto lírico quiere exteriorizar, compartir el temor, el amor y la felicidad que siente por Dios. Por eso se dirige, en primer lugar, a sus progenitores. En el momento de su identificación, confirma que estos se encuentran lejos. De ahí que los evoque en "Las piedras filiales", para expresarles su saber sobre la doble naturaleza del ser, la vida profana y sagrada: "Padre, madre, mirad,/ el cristal de la vida/ se ha vuelto lejanías./ *El amor nos cruzó*/ *la rosa de los nombres*./ *Llegamos a la tierra*/ *ciegos como el deseo*/ *y lentamente fuimos*/ *prolongando las alas*".

Sabe que "Somos/ pasajeros o sueños". Resuenan intertextualmente en esta metáfora, entre muchos otros, el mito hindú de que la vida y el ser son sueños de Brahmā (Schuhmacher y Woerner, 1993); el verso de Píndaro: "Sueño de una sombra/ es el hombre" (129); el pensamiento de Platón (1992); los versos del poema náhuatl "Divina grandeza y humana miseria": "Nada es verdadero de lo que aquí se dice,/ oh tú que das la vida,/ es todo como un sueño, es como si se dijera/ al despertar del sueño […]/ sólo un sueño, perseguimos, amigos,/ y nuestros corazones están confiados" (Garibay, *Poesía*... II… 125); o los del "Poema de Tochihuitzin": "Sólo hemos venido a dormir,/ sólo hemos venido a soñar:/ No es verdad, no es verdad que vinimos a vivir en la tierra" (Garibay, *Poesía*... II… 135); el monólogo de Hamlet y *Sueño de una noche de verano* (Shakespeare, 1980, 2011); el monólogo de Segismundo (Calderón de la Barca, 1994); la pregunta de *Silvia y Bruno*: "¿Acaso es nuestra vida sólo un sueño/ entrevisto en el áureo fulgor/ que hiende el funesto río del tiempo?" (Carroll 31), también redundante en *Alicia en el país de las maravillas* y *A través del espejo* (Carroll, 2010); esta misma inquietud presente en el ensayo *Vida de don Quijote y Sancho*, la novela *Niebla* ―en la cual el personaje Augusto duda si existe o es un sueño de Dios― o el poema "Muerte", de Unamuno (1988, 2001, 2002); o bien en los cuentos "Las ruinas

circulares", "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", "El milagro secreto", "La espera", "La otra muerte"; el poema "Descartes" y el ensayo "Nathaniel Hawthorne", de Borges (1989a, 1989b, 1997).

El sujeto lírico albaniano es consciente de que el ser por su naturaleza profana es efímero. Su pensamiento presenta relación intertextual con los versos del granadino Moše ibn Ezra (¿?-1138): "Alma pura, encarcelada en la prisión del cuerpo,/ ¡comprende que el mundo es efímero!" (cit. en Bossong 47). Por lo efímero, el sujeto lírico albaniano desconfía de la "memoria" y "me niego a olvidar/ aunque Tú me lo pidas". De ahí que para él se vuelva una "deuda" transmitir tanto las enseñanzas que ha aprendido de su "padre" y "madre" ("me está doliendo/ vuestra luz en los labios"), como las intuidas y las verdades que en la Escritura leyó y experimentó. Mediante el "poema" logra prolongar, a diferencia de la "memoria" física y la ilusión del mundo fenomenológico, estas verdades, la "memoria" y la "luz" trascendentes: "tu memoria/ de Dios y de hombre, conmigo, conmigo cantando", "*lo que queda del sueño*/ *contra el sueño del mundo*". Se evoca en esta metáfora de nuevo una herencia oriental del judaísmo y, por tanto, del ser hispánico: el mito hindú de Mahã-mâyâ. Por tanto, las verdades trascendentales son la auténtica "memoria" y herencia del ser. La transmisión de la "memoria", según lo enfatizan las reiteraciones, depende de la palabra poética y la reproducción de su "música" (símbolo del progreso): "*Recordar, recordar*,/ esa es la cadena que yo quiero volver/ *música, cantos, música*". La escritura poética y la "memoria", de esta manera, tienen una función iluminadora, son símbolos espectaculares que traen "luz" al "mundo". La "memoria" viene a significar la salvaguardia de las palabras y su valor, más que operativo, místico; así como su vínculo con la voluntad divina, la cual no solo ha creado el mundo, sino también ha configurado la naturaleza e identidad del ser (Martín, 2013). En consecuencia, "Laureano" asevera: "Alzo el poema en donde/ vencimos[,] padre, madre, hijo/ y todos los soles,/ y bendigo la hora/ de ceniza del alma,/ la transfundida y sola/ ceniza de mi sangre".

Obsérvese que en la enumeración de los apóstrofes se suma al "hijo". Este es un símbolo cíclico. En cuanto "hijo", "Laureano" ha aprendido y transmitido parte de las enseñanzas que su "padre" y su "madre" aprendieron de sus antepasados. Ahora es el turno del sujeto lírico de revelarle a su "hijo" sus verdades para que se vuelvan perennes no solo a través de su poema, sino también de su descendiente. De modo que el "poema" y el "hijo" son dos símbolos de la repetición cíclica, productos no solo de la unión de los dos sexos físicos, sino también de lo masculino simbólico —la verticalidad— y lo femenino —la fertilidad—, dos características que el ser comparte con el árbol. El "padre" y la "madre" del sujeto lírico materializarían los arquetipos de *animus* y *anima*, tanto desde la perspectiva junguiana como

bachelardiana. Se aclaró en el capítulo anterior la definición de *anima* según ambos autores. Para Jung (1984), el *animus* corresponde a la parte masculina de la psique de la mujer; mientras que para Bachelard:

> es donde se albergan las preocupaciones de la vida cotidiana y el afán de progreso. Por él, el hombre se convierte en un animal práctico, capaz de enfrentar toda adversidad y sobrevivir. El *animus* es un alma interesada, preocupada. Cree en la lucha y en la inestabilidad del ser, como una manera de defender su permanencia y su derecho al dominio. Su soledad la traduce en abandono y muerte, por tanto no está preparado para contemplar el cosmos, sino para actuar en él. Se trata, en definitiva, de un alma activa y vigilante (Salazar 4).

Se puede afirmar, pues, que el sujeto lírico comienza a equilibrar su naturaleza espiritual (pilar central), sobre la base arquetípica, simbólica y mítica de los pilares derecho e izquierdo del árbol sefirótico.

Empero, esa "memoria", esa "transfundida y sola/ ceniza de mi sangre", no solo ha de expresarse en el núcleo familiar. "Laureano" la comparte con los otros, a fin de estimular su naturaleza sagrada y mantenerlos sensibles, intuitivos y contemplativos; promover en ellos la énstasis, exponiéndoles tres ideas principalmente.

Primero, cada ser es un ente espiritual en su fondo, porque ha recibido un influjo celestial (el alma es metaforizada como "ángel"): "Sobre la piedra en donde/ los ángeles se apagan/ habitando los llantos,/ *nace el hombre con una*/ *desnudez de relámpago*/ *que aprenderá las vidas*". El alma es "tu herida ternísima de mi alma". Tanto la "herida" como el "estigma", la "cicatriz" y la "huella" simbolizan a lo largo del poemario la presencia de Dios en el ser y también en el mundo. No se trata de una "herida" dolorosa ni destructiva; al contrario, una vital y edificante, así lo demuestra el oxímoron: "herida ternísima". Todas estas marcas corpóreas representan las manifestaciones del lenguaje divino en el cosmos; por eso, se las intuye, contempla e interpreta, con el fin de desvelar la presencia numinosa en lo oculto. Como dice Martín: "El reconocimiento de la herida es su curación inmediata" (*El lugar*... 107). Sin embargo, al tratarse de estigmas de lo trascendente son enigmas y, por tanto, pretender descifrarlas es imposible. En fin, reconocer la "herida", el "estigma", la "cicatriz" y la "huella" como rastro divino implica un acercamiento de Dios y "Él cesa de esconderse si tú sabes que se esconde" (Buber, 1993, cit. en Martín, *El lugar*... 107).

Segundo, el ser debe cortar los espejismos y lazos de *mâyâ* ("sueños") con la palabra diairética de la verdad ("espada") y no permanecer como aquellos seres profanos que se negaron a escuchar la revelación de su naturaleza sagrada, según manifiesta el retruécano: "Hermano, ¡*cuánta espada*/ *alzamos contra el sueño*!/ ¡*Cuánto sueño negó*/ *su luz en las espadas*!" Se escuchan aquí reminiscencias del pensamiento filosófico del zaragozano

Abraham ben Š^{e}muel Abulafia (1240-1273), para quien la *d^{e}ḇequt* o adhesión a Dios solo es posible cuando la consciencia trasciende el mundo sensible inmediato y se une a un sujeto espiritual, esto es cuanto Abulafia llama "desatar los nudos": "El hombre está atado con nudos al espacio, al tiempo y a la naturaleza humana, y si desata los nudos por sí mismo, puede unirse a Aquél que está por encima de todos ellos, con los guardianes de su alma *y los supervivientes a los que llame el Señor* (Jo 3,5), que son los que temen a Dios" (cit. en Alba 208).

Tercero, "Cada ser es un puesto/ en el azul sin muerte" y, como todo en el cosmos, participa de la unicidad cósmica. El sujeto lírico es consciente de la *unitas indistinctionis* y la vive. Desde al menos tres filósofos hispano-judíos, el mito del *anima mundi* resuena en estos versos. Por un lado, a través de la idea racional-mística del hilemorfismo universal de Gabirol (1987) ―heredero del aristotelismo―, para quien el mundo es una totalidad de materia y forma compuesta por todos los seres materiales y espirituales. Solo Dios no tiene materia ni forma, tiene una esencia, cuyos atributos son la existencia, la eternidad y la unidad; los tres son incognoscibles para el ser. Tiene, asimismo, una voluntad plasmada en la configuración material del mundo, la cual sí es captable para el ser. Por eso, a través de las formas del macrocosmos universal y el microcosmos humano, se puede llegar a vislumbrar cómo es Dios. De ahí que lo principal es vivir sabia, filosófica y moralmente de un modo correcto, para poder unirse amorosa y místicamente con Dios (Lomba, 2001). Por otro lado, Dios es concebido por Abulafia como el *Intelectus Agens*, la corriente vital cósmica que fluye a través de la creación. Esta idea del Intelecto Activo o Agente llega hasta los hispano-judíos desde Aristóteles a través de los hispano-musulmanes. Según Abulafia, el objetivo de la profecía, la contemplación mística de las letras de la Torá, es alcanzar mediante la razón y la imaginación la *d^{e}ḇequt* del intelecto humano con el Intelecto Activo, el cual es personificado por la forma angélica de Metatrón[209] (Scholem, 1985; Idel, 1988; Alba, 2001). De ahí que el sujeto lírico exprese su creencia intuitiva y racional: "*Creo en tu ángel de canto como creo en la herida*". Por su parte, para el sefardí Juan de Prado (1614-¿?), disidente en Ámsterdam: "Dios es infinito y existente por sí mismo, no puede cambiar y lo individual no tiene una existencia propia fuera del Ser eterno; acepta no una inmortalidad sino una eternidad para el alma dentro de una categoría universal que engloba a todas, pues no es más que un modo del pensamiento infinito que es un atributo de Dios" (Díaz, "Pensamiento…" 267).

Con la transmisión poética de estas tres ideas iniciales, el sujeto lírico ejercita su "realeza" en "Las piedras del hombre". Siente que retribuye con sus "cantos" a Dios al

[209] La relación entre los ángeles y el Intelecto Agente se encuentra presente en la filosofía de Avicena (Cruz Hernández, 1957a).

compartir con los otros la palabra: "Nunca estaremos solos.// Aún a la torre ciega/ de la tierra en mis ojos,/ subirán tus dos manos/ a clavarme las alas,/ como alas o sombras".

En "Las piedras del amor", Dios habla para ratificar su creación divina (se evoca el mito bíblico del Génesis) y las ideas del sujeto lírico, las cuales serían las mismas de cualquier otro ser místico que vistiera su "traje de pan" y lo compartiera. El "pan" como alimento esencial del espíritu es un símbolo de la intimidad[210]. Por eso, la divinidad agradece y exhorta al *homo religiosus* que continúe comunicando sus enseñanzas y verdades, porque tal labor obedece a su voluntad y representa su amor, el cual provoca en el ser la superación de los vicios (el "rencor" es sinécdoque de ellos) y experiencias de la realidad profana y, por tanto, la estimulación del deseo ascensional y la vivencia del misterio fascinante:

> Deja a la lanza dormir.
> Alza la flor al azar.
> *Que el cielo es arma en tus ojos,*
> *patria de la levedad*.
> Deja a la muerte en la muerte.
> *Ponte tu traje de pan*.
> *A ti te hicieron mis manos,*
> *no te hizo mi llorar*.
> Deja al rencor en su vaso
> sin lluvia ni eternidad.
> *Eres dueño de la tierra,*
> *y la tierra es un altar*.
> *A t*[*i*] *que te d*[*i*] *dos ojos*
> *para beber todo el mar*.
> Y la sonrisa del viento
> que sólo sabe parar.
> Y esa estrella ―la invisible―
> que no puedes ocultar,
> *porque la luz es del otro*
> *y tú se la debes dar*.
> *Así el amor ―ya lo sabes―*
> *dentro de ti insistirá*
> *en ser estrella y volar*… (18)

Permítase una acotación respecto de la estructura del poema. Este es un romance, el género más tradicionalmente español y uno de los más vitales entre los hispano-judíos y los sefardíes desde sus comienzos. A pesar de que los primeros lo llamaban *romance*, los sefardíes orientales se referían a él como *romansa*, una categoría que incluye auténticos romances octosílabos o hexasílabos, o bien poemas narrativos (Díaz-Mas, 1986). Este es el

[210] "El pan es evidentemente el símbolo del alimento esencial. Si bien es cierto que no sólo de pan vive el hombre, también es verdad que nombre de pan se ha dado al alimento espiritual, así como al Cristo eucarístico, 'el pan de vida'. Es el pan sagrado de la vida eterna de que habla la liturgia. 'Bienaventurados, escribe san Clemente de Alejandría, los que alimentan a los hambrientos de justicia distribuyéndoles pan'" (Chevalier y Gheerbrant 797).

único romance o *romansa* que el sujeto lírico compone en este poemario, pero resulta significativo el rescate de esta composición poética como parte de lo hispano-judío.

Volviendo a la temática del poema, Gabirol (1987) asignó a cada uno de los cuatro elementos las cuatro cualidades cósmicas (seco, húmedo, caliente y frío) y los cuatro humores (bilis amarilla, bilis negra, flema y sangre) un carácter moral con sus correspondientes virtudes derivadas y vicios contrarios, sobre los cuales deben actuar la razón, la inteligencia y la libertad. Por su naturaleza sagrada, el alma siempre tiende a la ascensión frente al descenso del cuerpo. Según Moisés de León (1250-1305), el alma del judío ―la forma ideal del ser humano en su criterio― debe volverse hacia el fundamento superior (*y^{e}sod ha-ʻelyon*) y desear la comprensión suprema (*hassagah ha-ʻelyonah*) (Wolfson, 2001). Este es el ideal del sujeto lírico, mas proyectado sobre el *homo religiosus* hispánico en general.

El creyente confía fielmente en la divinidad. Se reconoce como parte del *anima mundi* reflejada en la grandiosidad de la creación: "Yo soy una astilla del sueño", "Yo soy una orilla del prado/ del alma del mundo". La primera metáfora alude al mito de los vasos rotos según la cábala luriánica. El pensamiento del rabino Yiṣḥaq Luria Asquenazí (1534-1572) se fundamenta en tres conceptos: *ṣimṣum, š^{e}ḇirat ha-k^{e}lím* y *tiqqun* (Scholem, 1985, 1993; Garzón, 2001). El primero corresponde al repliegue, contracción o retorno que Dios tuvo sobre sí mismo, para permitir un espacio vacío en su interior y crear el cosmos. El segundo se refiere al quebrantamiento de las tres primeras *sefirot*, cuya ruptura generó trozos o añicos (*q^{e}lippot*), o bien centellas (*niṣoṣot*), donde quedó adherido lo trascendente (*q^{e}dušša*h). El tercero se relaciona con la reparación del mundo, para que sea digno de ser Reino de Dios (*L^{e}-taqen ʻolám b^{e}-malḵut Šadday*). El sujeto lírico se considera una "astilla", una chispa esparcida por el mundo después de la ruptura de los vasos de Dios o *š^{e}ḇirat ha-k^{e}lím*. Debido a tal naturaleza sagrada, experimenta la énstasis y el estremecimiento ante lo tremendo y fascinante de lo numinoso: "*apenas* [soy] *una húmeda orilla con frío o silencios,*/ *en donde las locas y niñas y núbiles todas,*/ *ay, flores del prado se mecen*/ *si pasan tus ángeles altos y rojos de cielo*".

Aun sabiendo esto, no obstante, el sujeto lírico suplica "Las piedras de la fortaleza" a "Dios", porque sufre un "miedo" (recalcado retóricamente mediante las anadiplosis) por la realidad profana y el devenir trágico del tiempo: "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". Padece una incertidumbre, acentuada en el tercer verso por la onomatopeya de la fricativa sorda alveolar (/s/) que sugiere el paso del viento y, con él, del tiempo profano: "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". En definitiva, la realidad, el espacio y la temporalidad profanos, desde donde el

sujeto lírico suplica enfáticamente (según la anáfora del siguiente verso): "No dejes que caiga, Señor", se encuentran representados por un isomorfismo de símbolos catamorfos ("caer", "miedo", "muerte", "moneda", "silencios"), nictomorfos ("túnel", "ríos", "la oscura palabra del mundo") y teriomorfos ("aire", "frío").

Sin embargo, a tal sintaxis imaginaria opone un isomorfismo de símbolos espectaculares ("lluvias de vida", "soles", "río de lámparas"), diairéticos ("el acero del sueño", "memoria") y ascensionales ("lámparas […] altas"). La "lluvia" no solo refleja la luz y el combate la oscuridad del "mundo", sino que también alimenta el alma y el cuerpo del sujeto lírico ("casa"). La "lluvia" es un símbolo de la intimidad; es la respuesta de lo celestial que escucha el ruego terrestre, pues ella evoca el mito de la hierogamia, del mismo modo que en *Geografía invisible de América*.

La confianza en "Dios" no se pierde ante la adversidad. Por eso, desde "Las piedras del silencio", contempla a las tejedoras de "Dios":

> Las mujeres han sido el hilo,
> el corazón húmedo de la madeja de la vida.
> El hilo que hila debajo de la historia
> —quizá debajo de Dios—
> el azul, el púrpura, el carmesí
> de la tierra entera, de la noche entera,
> de la esperanza entera que tiene nombre,
> y contigüidad de mujer.
>
> Las mujeres no tienen tiempo. Deben hilar para Dios.
> Para aquel que pasa con una bocanada
> de extraña, extraña sangre en el corazón.
> Para el que al lado de la fuente
> está mirando en invierno
> los cristales de polvo de su propia muerte.
> Las mujeres no tienen tiempo. Deben hilar al poeta
> que hila este poema. Deben hilar al lector
> que hila este silencio —digo poema y callo—.
>
> Las mujeres no tienen tiempo.
> Ellas visten a Dios, hilo a hilo cruzados de silencio.
> Ellas están hilando trajes que serán sueños
> sobre el hombre y su Dios. Sobre el ángel también,
> porque yo estoy seguro que el ángel necesita
> que alguien le teja el traje sin hilos de la aurora. (80)

Históricamente, en este poema se rememoran las actividades relacionadas con los textiles y bordados de los hispano-judíos durante su residencia en al-Ándalus.

En el plano figurativo, el tejido y el hilado se articulan como símbolos cíclicos, puesto que aseguran la tranquilidad en la continuidad rítmica y la vivencia sagrada del tiempo mítico. Todo tejido es una creación, así como lo fue el cosmos mismo *in illo tempore*, cuando el ser se encontraba hilado a Dios. Contemplar a las tejedoras le recuerda esto al sujeto religioso. El

simbolismo cíclico del tejido y el hilado se encuentra reforzado retóricamente en el texto por medio de la repetición diseminada del término "hilo" o polípote de este. En total, suman doce, el cual es múltiplo del cuatro, número simbólico de los ciclos lunares por excelencia.

Las "mujeres" con metaforizadas como "el corazón húmedo de la madeja de la vida". El "corazón", *led* en hebreo, representa en la tradición judía el centro consciente de la vida mental, emocional y espiritual (Scholem, 1985; Chevalier y Gheerbrant, 1988). Quienes poseen la sabiduría del "corazón" son los *jakim libá* o místicos. Por eso, las "mujeres" aparecen como las sabias en comunión con Dios y su Poder de creación; por tanto, arquetípica y simbólicamente "no tienen tiempo", ya que son las encargadas de (re)coser el tiempo lineal y el cíclico, al ser y Dios, lo terrenal y lo celestial, lo profano y lo sagrado: "Ellas visten a Dios, hilo a hilo cruzados de silencio./ Ellas están hilando trajes que serán sueños/ sobre el hombre y su Dios". Como explica Durand: "La tecnología de los textiles a través del torno, el huso, como a través de sus productos, hilos y paños, en su conjunto es inductora de pensamientos unitarios, de ensoñaciones de lo continuo y de la necesaria fusión de los contrarios cósmicos" (*Las estructuras…* 332). Tejen, inclusive, al poeta que hila el "poema" que, a su vez, lo enlaza al lector; este, en el "silencio" de su lectura se teje al "canto" y, por extensión, a "Dios". Este esquema *actorial*[211] de "Dios", las "mujeres", el "poeta" y el "lector" articula, igualmente, el número cuatro y su simbolismo.

En fin, las "mujeres" van hilando "debajo de la historia" y de "Dios" "el azul, el púrpura, el carmesí", el fondo sustancial de la "tierra", la "noche" y la "esperanza". Los colores se presentan aquí como símbolos de la inversión, por estar relacionados con la mística nocturna, la naturaleza, la fecundidad, el centro sagrado y la feminidad maternal. Con los colores de sus tejidos, brindan consuelo y eufemizan la realidad y existencia profanas para "aquel que pasa con una bocanada/ de extraña, extraña sangre en el corazón./ Para el que al lado de la fuente/ está mirando en invierno/ los cristales de polvo de su propia muerte". Ellas, pues, materializan el arquetipo de la madre.

En estas tejedoras no solo resuenan esas míticas mujeres judías del epígrafe de "Las piedras del silencio" ("Además, todas las mujeres sabias de corazón hilaban con sus manos y traían lo que habían hilado: azul, púrpura, carmesí o lino fino", Éxodo 35: 25), sino también la figura helénica de Penélope y, más aún, de diosas selénicas como las Parcas, Proserpina latina y Toci ('nuestra abuela') náhuatl; pero, sobre todo, resuena el mito judío de la Šejiná.

Según la cábala, la Šejiná representa la inmanencia de Dios en la comunidad mística de Israel, la morada de Él en el mundo (Scholem, 1985). Por eso, se la identifica con la décima

[211] El esquema *actorial* se refiere a la tensión sujeto-objeto en el texto poético (López-Casanova, 1994).

sefirá. Hasta antes de la aparición del pecado y la expulsión de Adán y Eva, Dios estaba unido y en constante contacto con la creación y el ser. Esta fisura dentro del propio Dios es denominada por los cabalistas zoháricos como el exilio de la Šejiná. Solo "después de la restauración de la armonía original en el acto de la redención, cuando todo vuelva a ocupar el lugar que ocupaba originalmente en el orden divino de las cosas, 'Dios será uno y Su nombre uno', como dice la Biblia, verdaderamente y para siempre" (Scholem, *Las grandes…* 191).

Por simbolizar, primero, la madre de todos los miembros de la comunidad de Israel y, segundo, el alma que después del exilio busca al Rey, al aspecto masculino, la Šejiná representa asimismo el aspecto femenino de Dios (Scholem, 1985). "Una vez abandonado el paraíso, la parte femenina de Dios se desgaja para acompañar a los hombres en su destierro. Su condición es, por tanto, el exilio y el dolor, pues no podrá completar la unión divina mientras no se haya producido la redención del mundo" (Martín, *El lugar…* 140).

En síntesis, el sujeto lírico es consciente de su doble naturaleza y su realidad existencial sita en Jerusalén y ante el "crepúsculo". Cuenta con la "memoria" familiar, cultural y un conjunto de verdades trascendentales, para reflexionar sobre su historia, tradición, fe y existencia en tanto ser religioso hispano-judío. Con la *shiflut* o humildad generada por esta *sefirá,* él expresa esta "memoria" a través de sus "cantos", revelándose a sí mismo, su "padre", "madre", "hijo" y hermanos la presencia divina, *maljut*, en el mundo fenomenológico y sensible. La recurrencia de símbolos tanto de la parte positiva del régimen diurno como de los regímenes nocturno y copulativo permite construir un imaginario poético, donde la vivencia de lo sagrado se sobrepone a la naturaleza, realidad y tiempo profanos. El sujeto lírico parte de esta experiencia mística, en un espacio y tiempo específicos, para ascender cada vez más como la Šejiná hacia su reunión con el Rey.

2.2. *IESOD* O "FUNDAMENTO"

El *iesod* se asocia con la capacidad de conectarse con la realidad exterior (*maljut*). Por eso, su fundamento es la inserción en el suelo, la unión con la tierra. Dado que se vincula en el *tzelem Elokim* con el pene y el útero, representa a las generaciones por venir:

> El poder de procrear, es la manifestación del infin[i]to dentro del contexto finito de la criatura llamada ser humano. Cada hombre individual, es "pequeño" respecto de todas las generaciones que vendrán (de él). El *iesod* es conocido como el "pequeño órgano" del hombre, lo "pequeño que aferra lo grande [infinito]". El *iesod* es el "pequeño" y "estrecho" puente entre el infinito potencial de procreación que fluye dentro de [é]l, y su actual manifestación en la progenie humana (Ginsburgh, "Iesod…" §4).

Por lo anterior, esta *sefirá* es identificada en la Torá con el *tzadik* o justo, puesto que en él, pese a su cuerpo material y limitado a un tiempo y un espacio, se manifiestan la luz infinita y la fuerza vital creadora de Dios. El *tzadik* experimenta procreación en el interior de su consciencia y el continuo flujo de nuevas ideas e innovaciones verdaderas a través de la Torá; posteriormente, procrea despertando las almas de su generación, para que retornen a Dios. El *tzadik* encarna, pues, la primer *mitzvá* o mandamiento de la Torá: "fructificad y multiplicaos", el fundamento de "Un judío debe hacer otro judío". De ahí que *iesod* sea conocido asimismo como *brit* o el sagrado signo del pacto de Dios con Abraham, el primer judío. Los atributos de este pacto son la verdad de la Torá y la paz de las *mitzvot*, las buenas acciones realizadas con amor por Israel.

Se relacionan con esta *sefirá* trece poemas: "Las piedras del profeta", "Las piedras innumerables", "Las piedras de la identidad", "Las piedras de la maternidad", "Las piedras del milagro", "Las piedras de la interrogación", "Las piedras del pacto", "Las piedras de la soledad", "Las piedras de la luz", "Las piedras del agua", "Las piedras del éxodo", "Las piedras de la generosidad" y "Las piedras del orgullo".

En estos poemas, el sujeto lírico, siguiendo a *maljut*, insiste en contactar con la consciencia de los otros, para que atiendan sus intuiciones, contemplen y acepten que, sobre la naturaleza profana, la sagrada es la auténtica identidad del ser: "No eres un hombre, *eres la raíz del espejo,*/ *el océano en un vaso, la verdad en sus sueños*", "Si no aprendiste que *eres estrella*/ de tus delirios y tus adioses,/ nada aprendiste, nada ganaste, hermano herido". La connotación del "espejo" como reflejo de la esencia, la inteligencia y voluntad creadoras e imagen de Dios redunda en este poemario, como en *El viaje interminable*. En su cuerpo, el ser porta el "océano", la inmensidad divina que le fue entregada vía el alma. La humanidad es la inmanencia ("sueños") de lo trascendente ("verdad"). Debido a su naturaleza y esta "verdad": "tú imaginas a Dios/ porque [É]l te dio el poder de imaginar asombros./ *Por eso a veces oyes aguas en tu memoria*/ que sólo conocieron tus padres o tus sangres". En otras palabras, "Dios" reside en lo inconsciente colectivo y, de este modo, la "memoria" y las vivencias de lo sagrado provienen de esas "aguas". En relación con *Geografía invisible de América*, redunda la simbolización de lo inconsciente como "agua". En consecuencia, la imaginación simbólica es el medio primordial para transcribir estos saberes trascendentales y experiencias. El ser es "*la raíz del espejo*", porque él mismo es la fuente y el instrumento para contemplar lo ancestral, la mítica "verdad" permanente, el rostro de la propia identidad del macrocosmos en el microcosmos, la imagen de "Dios" en "la más excelsa de las criaturas del hacedor" (Gabirol, cit. en Lomba 37). Esta segunda acepción del "espejo" redunda también en *Geografía invisible de América*.

Sin embargo, para la tradición judía el más excelso de los pueblos es el israelita. Históricamente, sus ancestros seminómadas semíticos se distinguieron de otros pueblos contemporáneos por su monoteísmo, razón por la cual se concibieron como el pueblo elegido para proclamar la existencia de ese Dios único. Míticamente, el pueblo israelita fue fundado por Abraham, oriundo de Ur (Caldea). Al recibir la revelación de la existencia de un único Dios, abandonó junto a su familia la urbe y vivió en nomadismo a lo largo de Canaán. Por mandato divino, estableció en este lugar al pueblo elegido por Dios para que proclamara su existencia. La circuncisión fue exigida como el signo de esta alianza. Abraham y su esposa Sara, Isaac su hijo, Jacob su nieto y los doce hijos de este último conformaron y heredaron la promesa divina. Jacob se trasladó a vivir luego con su descendencia a Egipto, donde padecieron la esclavitud. Cuatrocientos años después, Moisés obedeció el mandato divino de sacar a los judíos de ese país y guiarlos de nuevo hasta Canaán, la tierra prometida. Erraron durante cuarenta años por el desierto en medio de guerras contra los cananeos. Durante este período, Moisés recibió de Dios la Torá (Díaz-Mas y Puente, 2007).

El Éxodo constituye uno de los pilares principales de la identidad judía. Este pueblo encuentra su naturaleza y marca cultural aun en el horror, la derrota, la lucha y la victoria inscritas en su historia (Scholem, 1985). Por eso, la actualización del pasaje mítico de la liberación y salida de Egipto se vive en la fiesta mayor de Pésah, la Pascua judía, celebrada durante una semana, desde el 15 hasta el 22 de *nisán*[212], en la primera luna llena de primavera (Díaz-Mas y Puente, 2007). La narración sobre ese pueblo que "Dios" eligió y salvó de la esclavitud y el caos es poetizada en "Las piedras del orgullo":

> No hay poder, hay silencio.
> La otra cara del hombre es el hombre en la nada.
> Las ventanas del oro se deshacen en lunas.
> No hay poder, hay espadas terriblemente hechas
> por espejos de sangre. Y la sangre, sabemos,
> es la deuda del hombre con el mar de la historia.
> Pero la historia tiene tretas de pura sombra,
> como dioses que llevan en sus pies sus cadenas.
> Yo he visto hombres alzarse sobre su miedo,
> obligando a los otros a beber de su espanto:
> así llenaron tierras con silencios y teas,
> y no dejaron sino las guirnaldas del pánico.
> *Pero vino Dios solo una noche de lluvia*
> *y les puso sus manos santas como el deseo*
> *en la herida invisible, que todos conservamos*
> *para caer en ella más allá de los mundos.*
> *Y aquellos hombres hechos por el oro más rojo,*

[212] Los meses del calendario lunar judío son *tishrí* (septiembre-octubre), *heshván* (octubre-noviembre), *kislev* (noviembre-diciembre), *tebet* (diciembre-enero), *shebat* (enero-febrero), *adar* (febrero-marzo), *veadar* (bisiesto, cada dos o tres años), *nisán* (marzo-abril), *iyar* (abril-mayo), *siván* (mayo-junio), *tamuz* (junio-julio), *ab* (julio-agosto) y *elul* (agosto-septiembre).

> *el de todas las sangres cobrándoles las alas,*
> *miraron azorados cuando Dios los llamaba*
> *a detener sus nombres. Y quedaron desnudos*
> *de mundo, como suelen los niños encontrarse*
> *al principio de todos los espejos que somos.*
>
> No hay poder, hay enormes inocencias venciéndonos. (98)

Según el sujeto lírico, se trata de un pueblo que con amor, devoción, asombro y gratitud vive orgullosamente en su Nombre.

Al tercer mes de la salida de Egipto, llegaron al desierto de Sinaí y acamparon delante del monte. Moisés fue convocado por Dios a subir. En ese momento, le fue revelado: "Ahora pues, si diereis oído a mi voz y guardareis mi pacto, vosotros seréis mi especial tesoro sobre todos los pueblos, porque mía es la tierra" (Éxodo 19: 5, epígrafe de "Las piedras del pacto"). El profeta bajó y expuso estas palabras. Se ordenó al pueblo consagrarse durante dos días, lavando sus ropas. Al tercer día, Dios descendió al monte Sinaí en forma de fuego. Entre sonido de trompetas, Dios respondía con truenos a Moisés quien, habiendo advertido a los demás no traspasar los límites del monte, subió y recibió de Dios las *mitzvot*. La entrega de la Ley o Matán Torá es el motivo de la fiesta mayor Shabu'ot, celebrada el 6 y 7 de *siván* (Díaz-Mas y Puente, 2007). Así, el pacto de guardar la Escritura es recordado. Si bien en el primer verso de "Las piedras del pacto" la divinidad exhorta: "Vosotros guardaréis mi recuerdo. Y sólo eso", esta rememoración no se refiere a la criticada por Scholem:

> Los ritos de la rememoración no *trascienden*, no crean una relación inmediata del judío con el mundo y la naturaleza de su entorno, y aquello que "evocan", quizá sin gesto evocador en absoluto, es solamente el recuerdo, la comunidad de los linajes y la identificación del piadoso con la experiencia fundadora de la generación que recibió la revelación. El rito del judaísmo rabínico no tiene ninguna trascendencia y no *transforma* nada. El pathos del recuerdo ―si bien no carente de una satisfacción emocional más profunda― es, no obstante, más sobrio que el de la evocación, y de hecho hay algo extrañamente sobrio y seco flotando sobre los ritos de la rememoración con los que el judío se hace consciente de su inconfundible identidad histórica. De modo que a ese ritualismo *par excellence* del judaísmo rabínico le falta precisamente el elemento extático, incluso orgiástico, que en alguna forma es siempre inherente a los rituales míticos (*La cábala…* 133-34).

Precisamente, ese elemento extático demandado en el susodicho verso es *iesod*: el creer, asumir la *kavaná* o intención mística, meditar sobre esta y proclamar que ante lo fugaz y lo caótico de la realidad profana solo es permanente la "palabra" de "Dios". El mundo del "miedo", el "silencio" y la "decadencia" "morirá, nacerá", cuando se beba de los continentes místicos ("*vaso* sobre el silencio, *copa* sobre la gloria") el "nombre del agua", cuando se revele este y, con él, la posibilidad de lo informe sagrado, que purifica y permite la elevación ("deseo impredecible de beber lejanías"). Nótese una redundancia temática y simbólica respecto de los "vasos" en comparación con *Geografía invisible de América*. En la metáfora

"nombre del agua" referida al Tetragrámaton, resuena el rito esotérico de los cabalistas anteriores a los hispano-judíos, en que se comunicaba sobre el "agua" el Nombre a los iniciados. Habiendo ayunado el día del adoctrinamiento y vestidos con ropas blancas, maestro y discípulo se sumergían en un caudal:

> "…deben entrar los dos en el agua hasta que les llegue a los tobillos, diciendo entonces el maestro una oración que termina con estas palabras: '¡La voz de Dios está sobre las aguas! Alabado seas, Señor, el que manifiesta su secreto a quienes le temen, Él, el conocedor de los misterios.' Luego tienen ambos que dirigir sus ojos hacia las aguas y recitar versículos de salmos que alaban a Dios sobre las aguas." Durante este proceso, el maestro transmitía el nombre secreto de Dios que el adepto puede poseer, y a continuación ambos volvían de nuevo a la sinagoga o al centro de adoctrinamiento y recitaban otra vez una acción de gracias sobre un recipiente de agua (Worms, 1200, cit. en Scholem, *La cábala…* 150).

Estas prácticas esotéricas y creencia en la revelación del Nombre sobre el "agua", sin duda, se ven motivadas por el versículo: "La tierra estaba invisible y sin terminar, la oscuridad estaba sobre la faz del abismo, *y el Ruaj de Elohim se movía sobre la superficie de las aguas*" (Génesis 1: 2). Al respecto, acota Ginsburgh: "'Las aguas' simbolizan la Torá. El espíritu de Di-s que se cernía sobre la superficie de las aguas simboliza a la porción de la Torá que precede a la entrega de la Torá" ("Tiferet…" §6).

La "memoria" de "Dios" edifica ante las ilusiones, el olvido y la destrucción del tiempo ("Las casas de la historia se llenarán de incendios./ Los muros de la vida se hundirán entre espejos./ Los pueblos pasarán arrodillando cielos./ Y se confundirán los soles sobre el mar"). En consecuencia: "Vosotros guardaréis mi palabra. Y sólo eso". Siendo el tesoro divino en la tierra, la comunidad religiosa debe vivir desde lo profano lo trascendente, lograr la purificación y alabar la verdad. Sin embargo, "os será difícil; porque amar lo invisible/ es tarea de dioses y vosotros sois hombres. *Este es el pacto*: *cada uno de vosotros*/ *será llave del tiempo*. Herido o desatado,/ bendecido o negado. *Cada uno de vosotros*/ *será llave en las puertas invisibles del hombre*". El *homo religiosus* es el encargado de conducir más allá del tiempo histórico y la realidad trágica a los otros hacia el "recuerdo" y transmisión de la verdad de lo sagrado. El *homo religiosus* es el *tzadik*, el procurador de la *iesod*. De ahí que la "herida" de la *milá* o circuncisión le recuerde al hombre judío este "pacto" consigo mismo y los demás, porque, al tratarse de un símbolo diairético, "la circuncisión es un bautismo por arrancamiento violento de la mala sangre, de los elementos de corrupción y confusión" (Durand, *Las estructuras…* 177-78). El circunciso lleva impresa en su cuerpo la obligación íntima y comunitaria de "inscribir el lenguaje [de Dios] en la realidad del mundo hasta llegar a la alianza primordial" (Martín, *El lugar…* 244). "Un judío debe hacer otro judío". Así, la voluntad humana es la voluntad divina.

Por consiguiente, la descendencia judía ("los espejos del cielo") será, como advierte "Dios", "*innumerable*, no porque tu deseo/ abra la puerta, rompa el vaso, invente el canto,/ sino *porque Yo te estoy hiriendo con mi plenitud*". Más que a través de constructos racionales (las tres oraciones yuxtapuestas en el segundo de los anteriores versos evocan los conceptos luriánicos de *ṣimṣum*, *šᵉḇirat ha-kᵉlím* y *tiqqun*), el pueblo judío vive realmente esta "herida" de la totalidad del "Yo", a través del nombre divino Adonay, en el cual contempla la ocultación paradójica del Tetragrámaton, el pléroma que se vuelve parcialmente concebible para el ser por medio de la imagen de *Adam Cadmón* (Scholem, 1985). Sin embargo, "cualquier tiempo de *plenitud* es místico" (Scholem, *La cábala*… 129); por ello, expresa "Dios" que en la diversidad de contextos donde habite:

> *Cada semilla tuya llevará mi alegría,*
> *el día de mi noche,*
> *las puertas infinitas*
> *del dado de la muerte,*
> *la ventana de mi ojo y el ayer de mis nombres*.
>
> Ay, *tu simiente,* ciega como el rostro del hombre
> golpeando contra todos los muros que son tiempo,
> *tendrá una fuerza inmune de raíz entre pájaros,*
> *una doble memoria de ceniza volando,*
> *una copa de estrellas que en ti doy a los hombres*. (29)

Obsérvese que, en el segundo verso, la paradoja de la esencia divina está representada por una antítesis, en que se escuchan los oxímoros de Pseudo Dionisio (1995), estudiados en el capítulo anterior.

Por mandato de "Dios", pues, el judío, en cuanto *tzadik*, está llamado a ser y difundir la "simiente": la verdad sobre la existencia, eternidad y unidad de "Dios", sembrando en relación con ellas su "memoria" y "cantos" paradójicos, que se acercan apenas a conocer su misterio tremendo y fascinante y se vuelven, por tanto, alimento trascendental para el espíritu ("una copa de estrellas"). Como "semilla" que es, el ser judío recibe por medio de la Tanaj y lo inconsciente la fecundación del "agua":

> *Todas las aguas, como en la primera copa*
> *que fue la primera luz en la mano de Dios*
>
> […]
>
> todas las aguas que no ha mirado el hombre
> porque están en el fondo
> de la brisa purísima del tiempo,
> esperando la mano que habrá de destilarlas
> para obediencia y sueños.
>
> […]

> Todas las aguas, todas llegaron ante el hombre
> como la descendencia que no conoce sombras.
> Y entonces, un profundo resplandor de ciudades
> empapadas
> subió por la garganta del destino cantando
> la canción de los mares que visitan al hombre. (87)

Obsérvese en estas estrofas la redundancia de la relación esotérica entre el Tetragrámaton y el "agua". Asimismo, al ser una hierofanía, en los dos primeros versos se brinda una imagen de cómo la emanación superior de "Dios", *keter* o corona, se manifiesta sobre *iesod* y *maljut*.

En fin, la "semilla" representa, justamente, la innumerabilidad y renovación de la descendencia judía por el mundo. Debido a esto último, corresponde a un símbolo cíclico. La "simiente" no solo evoca la mítica *mitzvá*: "fructificad y multiplicaos", sino también la metáfora del tronco genealógico del *homo religiosus* judío e hispánico que mítica, religiosa y culturalmente se ha extendido "como la llama/ cuando sueña en la chispa/ ser semilla de un sol".

Tales han sido la fertilidad y la reproducción de esta "semilla" en tierra israelí, oriental, europea, iberoamericana y africana, que el ser judío:

> está hecho de *rosas comunales*,
> de *sombras comunales*, de *idénticos asombros*,
> de *países que lloran en su sangre de brisa*,
> de *rostros que borraron las sumas del silencio*,
> de *murallas quemadas por un ala del cielo*.
>
> […]
>
> Por eso, o[í]d el eco de abril en las manzanas
> crecer con un estruendo de tierras compartidas.
> Nadie llegará solo. *Cada estrella es un grito*.
> *Cada hombre es un lado de la lámpara única*.
> *Cada ser es un gesto de delicias y sangres*,
> *del comunal azul donde Dios da la vida*. (92)

La innumerabilidad y renovación de las diásporas judías se encuentran representadas, asimismo, por el simbolismo cíclico de la "rosa", la primavera y las "manzanas". Obsérvese que el primer símbolo está relacionado con la "sangre" en la primera de las estrofas anteriores; por eso, connotaría un renacimiento místico (Chevalier y Gheerbrant, 1988). El segundo, tiempo de fecundidad, se encuentra sugerido por la sinécdoque "abril". El tercero recuerda a "la manzana del Cantar de los Cantares, que según enseña Orígenes representa la fecundidad del Verbo divino, su saber y su olor" (Chevalier y Gheerbrant 688). De ahí que los tres en conjunto simbolicen la proliferación, regeneración y transformación constante no solo de la diáspora judía, sino aun de la comunidad religiosa hispánica por extensión. La "semilla"

de *iesod* ha caído en "tierras compartidas" y ha germinado en nuevas formas del pacto primordial. No importan las diferencias étnicas, geográficas, históricas, entre otras; finalmente, el *homo religiosus* es siempre "un lado de la lámpara única" en el espacio cósmico, el "comunal azul donde Dios da la vida". Aunque pareciera que cada quien *es* y va individualmente por el mundo, el "grito" del ser místico es "comunal". Su "grito" representa la voz pura del ser ante lo terrible estremecedor y lo fascinante de lo sagrado que obnubila por igual "rosas comunales", las hace balbucir y, sin más lenguaje posible frente a la aparente soledad y el silencio de "Dios", las consume y las obliga a proferir vehemente su vivencia trascendental.

Si bien las circunstancias objetivas de la historia han llevado a que el pueblo judío se adapte a diferentes medios y, con ello, la práctica de sus vivencias de lo sagrado, también han enriquecido a esta comunidad, cuya voz ha contribuido religiosa, mística, filosófica y moralmente a la formación de otros sujetos culturales al mismo tiempo que ha recibido de parte de estos múltiples herencias. En definitiva, no solo el ser judío se ha propuesto ―para seguir con la metáfora vegetal― *cultivar* a otro ser judío, sino que también se ha convertido en *otro*, el heteroglósico ser hispánico. La herencia del pueblo de Israel se ha extendido a otras generaciones judías, pero también a un ser quien, desde finales del siglo XV, configuraría futuras generaciones cultural y religiosamente sincréticas.

El fundamento de esta voz del ser hispánico es, exclusivamente, la Torá. Ella es como la madre que amamanta y acuna en su propio cuerpo al recién nacido. El "hijo" espiritual que acoge y protege es como el "trigo"[213], pues ha renacido al estado primordial. El "pequeño" místico es consciente de esta relación existencial y espiritual-nutricia; en consecuencia, lee, mantiene un contacto visual con la Ley, puesto que dicho vínculo representa el apego, la seguridad, la alegría y la paz en medio del desarrollo espiritual del neófito. Por medio de la mirada, el ser encuentra en la Torá su reflejo, porque es su Palabra "blanquísima" la que lo introduce en el conocimiento trascendental; en ese saber al que ha de acceder inmerso en la realidad profana ―representada de nuevo por un isomorfismo de símbolos nictomorfos ("noche", "sangre", "llanto"), teriomorfos ("nieve", "cristal", "invierno") y catamorfos ("silencios")―, porque se sabe que "Dios" creó el mundo fenomenológico y, con él, lo profano con un fin: develar-ocultar en la inmanencia adversa y trágica su voluntad y amor. La Torá, pues, materializa el arquetipo de la madre. Con base en esta interpretación, léase "Las piedras de la maternidad":

[213] El trigo es "el alimento por excelencia", "El grano que muere y renace representa la iniciación, el nuevo nacimiento al estado primordial", "simboliza el don de la vida, que sólo puede ser un don de los dioses" (Chevalier y Gheerbrant 1023-024).

[—]Con dolor, como al principio del mundo.
(*En la cuna se duerme el trigo de la noche*.)
—Con dolor, como de los labios
se arrancan prometidos los silencios.
(*A veces, niño mío, creo saber*
que me estás inventando con tus ojos.)
—Con dolor, como la sangre inagotable
sube a la herida sola para anegar la vida.
(*Ah, tus manos, tan pequeñas y ciertas,*
Ya llenaron con todos sus espejos mi cielo.)
—Con dolor, como los pájaros
se vuelven nieve y cristal y cristal
y ausencia en cada invierno.
(*La pregunta blanquísima de tu sueño en mi sueño,*
he de pasar la vida preguntándola a Dios.)
—Con dolor, como la espada vuela
al centro mismo, al centro
de todas las estrellas que nos dieron.
(*Mientras tú te dormías, hijo mío,*
yo aprendía de memoria
las rosas que en el aire bebían de tu silencio.)
—Con dolor, como el llanto sin puertas que no duerme.
(*Dime, pequeño mío: si tanto ha dicho Dios*
"dolor, dolor, dolor"... y tú sólo sonríes
Serenísimo, ¿es que tú no eres Dios?) (48)

El aspecto masculino que, junto a la Torá, equilibraría al ser místico judío es la figura del profeta liberador de los israelitas:

Moisés habló con Dios
quizá fugacidades hermosas como nardos,
y en el día cuarenta de la noche cuarenta
escribió las dos tabl[*a*]*s que le pedía el cielo*.

[…]

miramos el rostro de Moisés en su luz
que llega con la historia sin historia del alba

[…]

es que *Moisés traía*
una luz que no ha muerto a pesar de las muertes,
y esa luz, esa luz, nosotros la tenemos
que recibir con una duda que será luz. (82-3 y 11)

Tanto "Moisés" como su "palabra", que a su vez es eco de la Palabra, son representados por la "luz". Se recibe su "verdad" con la capacidad de la "duda", pues la vacilación y el cuestionamiento son las bases de la (re)interpretación de esa tradición y Escritura que fueron entregadas por "Dios" y sobre las cuales únicamente se puede dar indagaciones, aproximaciones. Empero, esto no le resta "luz" a la "palabra" de la interpretación. A través del intérprete (el poeta) se continúa escuchando al profeta porque, como el poeta, él "no nace ni muere, es un estigma/ que recuerda la luz más ciega: la del sueño". Son su intuición,

experiencia mística, imaginación simbólica y ensoñación poética las posibilitadoras de que el p(r)o(f)eta acerque a lo humano lo divino y permita que las "sombras comunales" trasciendan la "soledad" ("Porque no hay soledad, ni antes, ni después,/ ni durante el milagro ―que perdura hasta el canto―/ de buscarle las vidas a la vida") y la vivencia histórica del "tiempo": "*Esta es la verdad*: *tú imaginas a Dios*/ *porque* [*É*]*l te dio el poder de imaginar asombros*", "*La verdad y la luz son dos granos de arena*/ *en los mares del tiempo contra el tiempo, que somos*". Así, la revelación de la "palabra" p(r)o(f)ética, por emerger del "agua" del Nombre o lo inconsciente, es el pacto que salva ("Y por eso *el profeta se alzará de tu nombre*,/ *empapado de treguas azules y distancias*"), transforma al ser ("Oye la antigua lengua del aire que no vuelve,/ porque *el profeta hará cenizas tus palabras*,/ *convertirá tu sed en manzanas del tiempo*,/ *confundirá tus ojos con los ojos del cielo*"), vence a la "muerte" y, finalmente, viabiliza la *d*^{e}*b̲equt*, el retorno a la plenitud cósmica ("No quedará palabra sobre palabra. *Todo*/ *se pondrá tan azul que no hallarás la muerte*").

El ser religioso también puede articular el poder de esta "palabra" mediante sus vivencias de lo sagrado, porque en estas experiencias usa esta "espada", este "puente", para adentrarse en la inmensidad terrible y fascinante del misterio, hasta que gracias a su ensoñación o viaje termina por acceder a la grandiosidad y energía sublimes del cosmos, al asombro y el amor cotidiano del milagro y su revelación. Por el isomorfismo simbólico de lo ascensional, espectacular y diairético, la "palabra" establece con la "espada", y esta con el "puente", y a su vez este con el "mar", una semántica imaginaria sobre el tránsito desde lo humano hasta lo suprahumano, una travesía acompañada de purificaciones rituales y materiales[214]. A la luz de lo expuesto en el párrafo, léase:

> *El mar es solo un puente,*
> una estrella con anclas en los miedos del hombre.
> *El mar es una espada plural y lejanísima*
> *que hiere cada noche las arenas abiertas*.
> *Quien sabe esto del mar, y se atreve a soñarlo*
> *violentamente suyo como Dios lo ha entregado,*
> *puede hablar con el mar y su orilla mudísima,*
> *y hasta pactar con él asombros de este mundo*.
> *Esto Moisés lo supo porque su nombre era agua,*
> y lo sabe la sombra de la luna
> cuando parece mar pero es huella de cielos.
> *Hablarle al mar, llamarlo como si fuera sangre*
> *hasta que nos permita pasar hacia otras sombras,*
> *es una vieja treta de ángeles y destinos,*
> no más grande que amar con los ojos desnudos
> o hacer que los milagros nos parezcan milagros. (64)

[214] Sobre el puente y la espada, dicen Chevalier y Gheerbrant: "Se advierten pues dos elementos: el simbolismo del pasaje, y el carácter frecuentemente peligroso de ese paso, que es el de todo viaje iniciático […] No es superfluo precisar que este puente es simbolizado a veces por una espada" (853).

En esta idea sobre el p(r)o(f)eta y el poder de la "palabra" divina, resuena el pensamiento filosófico del navarro Y^{e}hudah ha-Levi (1075-1141), para quien la revelación, la fe y la tradición enseñan al ser cómo llegar a Dios, antes que la razón (Wolfson, 1941; Sáenz-Badillos, 2001). Para él, un profeta comprende una categoría divina o angélica, en la cual se convierte no por su facultad de entendimiento, sino por decreto de la facultad intuitiva de lo sagrado.

Aun así, el sujeto lírico tiene preguntas. En la esfera de *iesod*, el ser muchas veces solo cuenta con "una duda que será luz", "palabra sobre palabra", paradojas, "un grito"; pero siempre "La pregunta blanquísima de tu sueño en mi sueño,/ he de pasar la vida preguntándola a Dios". Por eso, dialoga con "Dios", planteándole interrogaciones que Él responde ora con una afirmación, ora con otro cuestionamiento; ora con parábolas, ora con ecolalia:

> —Señor, ¿este es Tu pie?[215]
> —Este es mi pie y el mar…
>
> —¿Es ésta la mirada que en la arena refulge?
> —¿Sueñas? ¿Aún no distingues la herida de su luz?
>
> —Anoche anduve solo a lo largo de estos
> silencios que miramos. ¿Acaso Tú no estabas
> cuando soñaba muertes?
> —Cuando lloras ya rompes la soledad al darle
> nuevas lunas al tiempo.
>
> […]
>
> —Lejanías, lejanías, ¿sólo eso nos diste?
> —Lejanías, lejanías, sólo eso quisiste… (76)

Pese a las respuestas dadas por "Dios", priman las preguntas sobre la soledad existencial. El sujeto lírico vive en el interrogatorio, porque en su caso, como en el de los "niños", los cuestionamientos son la base de su asombro y consciencia, la forma de acercarse a sí mismo, de comunicarse con el mundo y la divinidad. Pareciera que pregunta tras pregunta emplea consigo la herencia helénica del método socrático, para descubrir la verdad en sí mismo, la incertidumbre, el vacío, las respuestas indirectas o quizás ninguna. Dentro de la mística judía, la interrogación expresa el amor a Dios: "Es fascinación por lo desconocido, pasión de la invisibilidad, placer resbaladizo y burlón; presencia que se intuye, se palpa, pero nunca se revela en forma de respuesta. Milagro del asombro, del que la Divinidad necesita

[215] Como en este caso y muchos otros del poemario, se utiliza la mayúscula en adjetivos determinativos posesivos como señal de respeto al referirse a la divinidad, y no solo en los pronombre según las normas ortográficas (RAE, 2011).

para mostrarse cercana" (Martín, *El lugar*... 57). Como afirma Marc-Alain Ouaknin, en el pensamiento cabalístico: "Preguntar es hacer el *Tsimtsum* en el seno de un sentido presente, vaciar las palabras y los objetos de sus cadáveres semánticos para dejar espacio a un nuevo aliento y mantener el aliento y la frescura de la pregunta" (1998, cit. en Martín, *El lugar*... 57).

En el *ṣimṣum* de su cuestionamiento, el sujeto lírico recibe ese "nuevo aliento" de "Dios": "*Yo no soy el que Soy*. *Yo soy el que está siendo,*/ *porque seré la huella donde pongas tu alma*/ *y el incendio del alma*". "Yo soy quien soy" (Éxodo 3: 14) es el significado del Tetragrámaton. En él se concentra la esencia divina. Sin embargo, el sujeto lírico ha invertido paradójicamente en su aserto el atributo numinoso de lo eterno: "El hombre es investido de la eternidad de Dios, aquél actuará y Éste que todo lo creó será en otra dimensión lo que el hombre sea o haga" (Megged, "Una piedra…" XVI). Con este nuevo sentido, el sujeto lírico se responde, dándose cuenta de que también la divinidad necesita del ser para su existencia. Esta idea no es coherente con la tradición judaica, parece más bien un eco de la filosofía y mística indoamericanas, según las cuales ―como se estudió en el capítulo anterior― los dioses sueñan, crean y necesitan del ser para existir.

En conclusión, el sujeto lírico profundiza en sí mismo y la "tierra" de la identidad histórica, mítica, religiosa y cultural judía. Evoca y contempla estas raíces y sus "semillas" a través de la innumerable descendencia de Abraham, esa voz *otra* de las generaciones hispánicas y sus heteroglósicas vivencias de lo sagrado. Como descendiente de lo hispano-judío, su *kavaná* es acatar el significado trascendental de la alianza divina e incursionar en el viaje blanco del "sueño" y la revelación p(r)o(f)ética que la Torá ―que es "Dios" mismo― posibilita para reintegrarse en el Uno. Fiel a sus convicciones, traduce esta *emet* o verdad en "cantos" para los demás. Así, él vive el *iesod*, procreando como un *tzadik* en los planos espiritual y físico, tanto íntima como colectivamente.

2.3. *HOD* O "ESPLENDOR, RECONOCIMIENTO"

Ginsburgh (2012j) vincula esta *sefirá* con el reconocimiento de un propósito supremo en la vida y la total sumisión a este: la determinación y la perseverancia provenientes de un mandato interno profundo que motiva a la realización de los objetivos de la existencia. Por eso, *hod* connota tanto *hodaá* o reconocimiento como *hed* o esplendor. El aspecto *hodaá* se manifiesta como el poder de expresar gratitud y confesión (*vidui*); por consiguiente, surge de esta fuente de inspiración la reverberación y majestuosidad de *hed*. El estado consciente de

hod, pues, se experimenta como *temimut* o agradecimiento y sinceridad a Dios. En el *tzelem Elokim*, *hod* corresponde a la pierna izquierda.

Los poemas asociados con esta *sefirá* son "Las piedras del fuego", "Las piedras del éxtasis", "Las piedras del océano", "Las piedras del deslumbramiento", "Las piedras de la llama" y "Las piedras del esplendor".

El ser místico intuye y descubre en sí mismo el mandado supremo de la *iesod*. Comprender y asumir la "obligación" personal y colectiva de la vida religiosa generan el reconocimiento del propósito místico y, por ende, la vivencia deslumbrante del misterio fascinante. La profesión de fe y gratitud derivan, justamente, de esa necesidad impulsiva y sensible de apetecer lo sagrado; esto es, los deseos de ascender, contactar con Ello, lo *q*^{e}*duššah*, y conseguir el éxtasis, la *d*^{e}*ḇequt*[216]. En efecto, el sujeto religioso consigue esta plenitud (obsérvese la repetición diseminada del siguiente símbolo espectacular), inmerso en la "luz" de la hierofanía solar:

> *Es dentro de la luz*, del puño de la *luz*,
> de la *luz* rota por la sed del tiempo,
> de la *luz* sin orillas y con torres,
> de la *luz* condenada a ser incendio nuestro,
> de la *luz* extasiada por saberse verdad,
> *estrella viva y muerta*,
> *puerta de oro y total que da al espejo*,
> *y al espejo, y al espejo que son todas las cosas*.
> Es dentro de la *luz*, de *la luz aprendida por el trigo*,
> *de la luz que yo sé terriblemente m*[*í*]*a*
> *a pesar del dolor donde me mira*.
> De la *luz* sin estigmas, pura y sola
> como un cuchillo en llamas
> sobre blancas arenas de eternidad.
>
> Es dentro de la *luz* donde tenemos
> *la obligación para el amor y el sueño*,
> *la obligación de arena de la muerte*,
> *la obligación de torre de los ojos*.
>
> *Santo es tu milagro*. *Santo cada rincón*
> *del golpeado milagro que es la vida*.
> Deja que yo me vuelva canto tuyo,
> que ni una sola sombra quede entre mi palabra
> y el *silencio de oro* colmado de tu nombre. (26)

[216] Debe aclararse que en este estudio *d*^{e}*ḇequt* es sinónimo de unión mística, éxtasis, *adhesio Dei*, henosis, siguiendo los siguientes planteamientos de Idel (2005). Para Scholem (1985, 1993), la unión íntima o unificación real del ser con Dios no se alcanza de manera completa en la cábala teosófica; en consecuencia, *d*^{e}*ḇequt* se aproximaría a significar más una adhesión a Dios antes que una unión plena. De ahí que muchos cabalísticas, aun en momentos extáticos, sean conscientes de una distancia entre ellos y el numen, distancia que les permite relatar su experiencia, inclusive de forma impersonal. En la cábala extática, por el contrario, el alma sí alcanza una unión total con lo divino. No obstante, Idel contradice estos planteamientos de Scholem y afirma que *d*^{e}*ḇequt*, en efecto, sí describe en múltiples textos místicos y cabalísticos una fusión real entre el ser y Dios.

El mandato profundo obliga al ser místico a dejar "*muerta*" la modalidad de vida profana y cruzar la "*puerta* de oro y total" (obsérvese el valor simbólico de la paronomasia), hasta reconocerse él mismo como "espejo", el cual refleja y es reflejado por otros espejos, a la vez que estos se reflejan en el primero y otros, y así sucesivamente. Este es el valor simbólico de la anadiplosis y reduplicación del sintagma prepositivo "al espejo"; juego retórico y filosófico que recuerda intertextualmente la imagen infinita y terrible de los espejos en la poesía y prosa borgeanas indicados en el capítulo IV. "Todas las cosas" y seres del cosmos son reconocidos por el sujeto lírico como espejos y reflejos del esplendor de "Dios", puesto que son, siguiendo el pensamiento de Gabirol (1987), la configuración material de la Voluntad en el mundo. De ahí que "santo" sea el "milagro" de la creación y la vida: "Santo, santo, santo… toda la tierra está llena de su gloria" (Isaías 6: 3) dice el epígrafe de "Las piedras del éxtasis". Lo "santo", lo *qadosch*, lo numinoso, más allá de un ordinario sentido moral, contiene un excedente de significación, puesto que es inefable (Otto, 1925). En consecuencia, el sujeto lírico solo puede volverse "canto" para desvelar-ocultar lo "santo" y decir acaso algo sobre su "silencio de oro" que esplende en el cielo diurno y los seres trascendentes, el océano y "todas las aguas", lo terrestre y el "fuego", el propio ser y la amada, la "noche" mística y las luminarias.

Desde *keter*, la *sefirá* superior, la presencia y poder divinos se manifiestan hacia el resto de las *sefirot* y la creación. Por eso, el "mediodía" representa esa corona solar, el punto máximo de las potencias uránicas (Durand, 1982; Chevalier y Gheerbrant, 1988). Inmediatamente por debajo de la divinidad, se encuentran los ángeles, los advertidores de lo celestial. "Dios" en el cenit, la "luz" de lo trascendente, brilla con tal intensidad (de nuevo el valor de la repetición diseminada), que obnubila al sujeto lírico, le revela su naturaleza inferior y le provoca sentir su *annihilatio*, o bien su redención:

> Esa *luz*. Esa *luz*. *Señor*,
> no sueño. ¿Es la frente del *ángel*
> o es la ausencia del mar? *Esa luz*
> *que se mece como invasión de trigo al mediodía*.
>
> *Esa luz donde todas mis palabras acaban*,
> *y los sueños también con sus dobles memorias*,
> *y quizá mi dolor de estrella contra el tiempo*.
>
> Esa *luz*, *Dios* del sueño, *Dios* de las lejanías,
> *Dios* que me está doliendo como padre o silencio.
> *Dios que* no *tiene* orillas, sino *el doble perfume*
> *violentamente incierto de mi cuerpo en sus manos*.
> 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.

[…]

Porque *el ángel tan sólo me enceguece desnudo,*
con esa claridad que dirige los ríos.

[…]

Sólo tu *ángel* basta.
Tu claridad me basta. *Soy maroma de sombras*. (70)

En esta imagen del cenit como teofanía, resuenan los versos del poema "Elevación de la claridad", de Jorge Guillén: "Y se centra el vasto/ Deseo en un punto./ ¡*Oh cenit*: *lo uno*/ *Lo claro, lo intacto*!" (100).

En el cielo diurno, asimismo, deslumbra el arcoíris: "*Entre el cielo y la tierra* hay pactos de belleza/ que olvidamos mirando el pendón de las lágrimas./ *Por ese antiguo pacto que Dios quiso invisible*,/ *suben y bajan ángeles*, *hombres* que ya son brisa,/ *espejos* que descienden a encerrarse en las frutas,/ *plegarias* que levantan una ceniza pávida". Como símbolo ascensional, el arcoíris representa el "puente entre el cielo y la tierra. Expresa siempre y en todo lugar unión, relación e intercambio entre ambos" (Chevalier y Gheerbrant 135). De esta forma, el arcoíris articula el mito de la hierogamia: asegura el pacto de que la "luz" celestial atiende la voz de su reflejo terrenal ("hombres", "espejos", "plegarias"). En estos versos, pues, se evocan dos mitos bíblicos: 1) el relato del pacto de Dios con Noé (Génesis 9: 12-7), donde el arcoíris es el sello de la piedad y protección del Señor y sus criaturas; 2) el sueño del patriarca judío Jacob (Génesis 28: 10-7), en el cual la *sullām* o escalera aparece también, semejante al arcoíris, como un puente hacia lo celestial, por donde "suben y bajan ángeles"; como vía de la promesa ascensional.

En el "agua" también fulgura lo "santo". Por la teofanía, se eufemizan sus connotaciones nictomorfas. El "mar" y el "océano" se vuelven fuentes dinámicas de (re)nacimientos. En este sentido, materializan el arquetipo de la *tellus mater*. Al respecto:

En las aguas no hay muerte,
sólo hay resplandor.
Esplendor de la vida o de la muerte.
Esplendor de las cosas
ay, infinitamente prisioneras
por la celeridad más azul, la del alba.
Esplendor de la incesante herida
que es la movilidad de Dios sobre la tierra.

[…]

Todavía en el agua, si miráis hacia el agua
al besar o al llorar, *algo de Dios esplende*
indefenso y eterno,
como el rostro de nadie y todos. ¿Nadie?

> […]
>
> No. No es trivialidad la belleza que vuelve
> inmunes los milagros. Por ejemplo: *en el agua*
> *del mar, cuando la tarde posee todos los cielos*;
> *en el agua del mar* ―digo esto soñándome―
> *los incendios del tiempo equivalen milagros*. (39 y 55)

Su "agua" es lustral y transforma al ser en medio de sus vivencias profanas, estrictamente necesarias, pues el "abismo" también representa la voluntad numinosa: "*El agua es un adiós al principio de todo*;/ *Dios lo sabe y lo sabe, por eso no termina*/ *de vigilar abismos*, de levantar las islas perfectísimas/ como los corazones de cada lejanía". De ahí que también por su "esplendor" motive la vida contemplativa: "En las aguas no hay vida. No como la debemos/ a nuestros cuerpos solos cual antorchas celadas,/ sino *una vida errática que roza los crepúsculos*/ *y les deja ese extraño fulgor alto y perdido*/ *de naufragio o de estrella detenida*".

La "luz" y el "agua" divinos recaen sobre toda la creación. En consecuencia: "Esta es tierra sagrada. Todo es tierra sagrada./ Pisa con reverencia de quien sabe sus muertes,/ y ha aprendido de Dios a arder interminable". En medio de la "tierra", el sujeto lírico aspira a "la numinosidad de la niebla que vuelve/ transparencia de perla detenida al invierno". La vaguedad de la "niebla", resultado del calor solar y la humedad, representa, en cuanto símbolo de la inversión, lo indeterminado y la inefabilidad del misterio, puesto que es el preludio de la manifestación numinosa (Durand, 1982; Chevalier y Gheerbrant, 1988). De ahí que eufemice el simbolismo teriomorfo del "invierno".

Como para los pueblos arcaicos, para el sujeto lírico el "fuego" también es una hierofanía, justamente la que vence a la "noche", el "silencio", las "horas", la "sangre rasgada/ por los ceros del mundo" y da, por consiguiente, "evidencia de cuerpo a lo invisible". Los versos "Regocijo que está/ en el altar de nieve de la vida,/ como puerta, raíz,/ interrogación toda/ verdad, porque se rompe/ como ala del hombre" evocan la presencia del "fuego" sagrado durante la celebración del Sabbat. El comienzo de este día santo se marca con el encendido de las velas antes del atardecer, a cargo de la madre, quien recita: "Bendito tú, señor, rey del Universo, que nos has santificado con los mandamientos y nos mandaste las luces del shabat" (Díaz-Mas y Puente 128). La festividad culmina al atardecer del sábado, con la *habdalá*: una serie de bendiciones sobre el vino, una vela y especias aromáticas (Días-Mas y Puente, 2007).

El mitologema que mejor representa esta hierofanía en la tradición judaica es la "zarza" ardiendo sin consumirse, en la cual Dios se aparece a Moisés (Chevalier y Gheerbrant, 1988). Desde el momento de la revelación sinaítica o máxima epifanía divina para el pueblo israelita,

la verdad o palabra de Dios se vuelve perceptible a través del lenguaje humano y queda vinculada a la experiencia humana (Scholem, 2006). La "zarza", entonces, constituye un "espejo" de la creación, convoca a la vida espiritual y, en consecuencia, se manifiesta como fuente de *hed*; de ahí que motive la ensoñación poética del sujeto lírico y este invite a los otros igualmente a "ensoñarla":

> *Mira la zarza, mírala,*
> *frente a ti arde con una*
> *velocidad de sueño entre las manos*:
> la zarza del dolor, la zarza del amor,
> la zarza del ayer, *la zarza del espejo*
> *de tu nombre en los otros* que se alejan y besan,
> con un furor de ausencias que no saben los niños.
>
> *Arde la zarza sola del mundo*
> *con un alto incendio de campana*
> *que llamará a tus huesos a la vida*.
> Arde como una estrella debajo de sí misma
> y del polvo y ahí, ahí sola y desnuda
> como una torre en donde Dios vigila los mares. (61)

Dentro del ser, indudablemente, también "arde" y trasciende la presencia de "Dios" desde la profundidad de lo inconsciente: "*Esplendor de las secretas patrias del delirio,*/ en donde el tiempo deja las alas más quebradas,/ *las astillas indemnes de la última ceniza*/ que le tocó a los hombres apurar o soñar". En el tercer verso de esta estrofa, redunda el concepto luriánico de *šᵉbirat ha-kᵉlím*. A través de la fe y el agradecimiento, el ser místico vive el "asombro" no solo como resultado del misterio fascinante, sino que también del amor divino: "*No olvidéis la belleza necesaria del asombro*./ La perfecta, la und[í]vaga, la total en su beso/ […] *No olvidéis, por favor, que Dios también nos ama*/ *por el deslumbramiento*".

La experiencia de este "asombro" y "deslumbramiento" se intensifica pasionalmente (se marca retóricamente mediante el polípote), cuando se la vive en cuerpo y alma junto a la amada: "Dame tu mano, hermana, y miremos *arder*/ *tantas zarzas de Dios como el sueño nos deje*/ *agotar en la vida*. *Arderán* y *arderán*,/ tú sola y yo *en tus llamas, todas las zarzas, todas*/ *las que las oraciones y los besos crearon*/ para nosotros. ¡Tantas!"

En esta invitación a compartir la experiencia mística a través del amor erótico resuena otro llamamiento similar por estructura y motivo amoroso: los dos primeros versos del poema "Dame la mano", de Gabriela Mistral: "Dame la mano y danzaremos;/ dame la mano y me amarás" (124).

En esta idea albaniana del amor erótico-experiencia mística, resuena, asimismo, el pensamiento filosófico del lisboeta-sefardí León Hebreo (¿1460?-1521) (2002) quien, con base en su interpretación del Cantar de los cantares, propone que gracias al amor erótico el

intelecto humano copula con el Intelecto Activo y participa, así, de la plenitud. En los susodichos versos, las "llamas" aparecen como símbolo del progreso, pero además como símbolo espectacular cuando connotan la presencia divina ("zarzas") en los amantes y a través de ellos. Los símbolos que permiten la *coincidentia oppositorum* no solo de lo masculino y lo femenino, sino aun de lo corporal y lo espiritual, lo inmanente y lo trascendente, lo temporal y lo eterno son "las oraciones y los besos", símbolos espectacular y del progreso respectivamente. Ante el "deslumbramiento" y la vivencia positiva del tiempo en el ritmo sexual, ambos elementos connotan la *unitas spiritus*. Particularmente, el beso es símbolo "de unión y de adhesión mutuas, que ha tomado desde la antigüedad una significación espiritual" (Chevalier y Gheerbrant 186-87). Esta idea se presenta en el pensamiento de Abulafia. Según Idel (1988), una de las imágenes mediante las cuales este filósofo relaciona lo erótico y lo extático es el beso, a partir de la frase: "muerte por un beso", que evoca las muertes sin sufrimiento de Moisés y Aarón e intervenidas por Dios. Tras el abandono de lo material y corpóreo, el alma del místico se adhiere vía el beso al *Intelectus Agens*.

Este proceso erótico-místico de unificación del *homo religiosus* con el otro y lo *q^{e}duššah* evoca el mito de la Šejiná, la búsqueda del Novio divino por parte de la divina novia (*maljut*); camino que cantan, por ejemplo, Moše ibn Ezra: "'De día mi alma se conturba en lo oculto/ pero se alza en medio de la noche.'// '¡Acoge, hija, la noticia que te regalo mi misericordia/ y te conduzco dulcemente al sosiego de mi morada,/ porque no hay redentor más cercano que yo./ ¡Descansa esta noche!'" (cit. en Bossong 47).

Gabirol en una qaṣīda, en que el "deseo de la novia que espera al amado en la cámara del tesoro escondido simboliza el anhelo del pueblo judío por la llegada del Mesías, suplicando a Dios que envíe al gacel para que viva en el palacio y encuentre ahí la felicidad, en la unión del amante con la amada, es decir, del Mesías con el pueblo de Dios" (Bossong 52):

> Tú que descansas sobre camas doradas en mi palacio,
> ¿cuándo prepararás, mi Dios, la morada al rojizo[217]?
> ¿Por qué, deseado gacel, duermes, cuando la luz de la mañana
> se alza como bandera sobre la cima del Senir y del Hermón?
> ¡Apártate de los asnos salvajes, acude a la cierva graciosa!
> He sido creada para uno como tú, y tú para una como yo.
> El que llegue a mi palacio hallará en mi cámara del tesoro
> mosto y granadas, mirra y canela (cit. en Bossong 51).

[217] Este color "es una alusión directa al intertexto bíblico con el que se expresa la esperanza de la llegada del Mesías para renovar el reino de David y salvar al pueblo de Israel de la esclavitud" (Bossong 51). El Mesías no es otro sino el amado.

Y, por supuesto, Juan de la Cruz (2010), partiendo de estos dos últimos textos (Bossong, 2010), en "Noche oscura del alma" y "Cántico espiritual".

La herencia del pensamiento de León Hebreo llegó a Hispanoamérica a través del Inca Garcilaso de la Vega, ya que este fue su traductor a la lengua española y, asimismo, su concepción de Conquista se resuelve en un proceso de armonía y perfección basado en una visión neoplatónica que, justamente, le viene a través de León Hebreo. Garcilaso, desde su posición de mestizo y bastardo, habló en nombre de los mestizos americanos y pretendió reunir los contrarios que suscitaba su identidad en conflicto en una España donde el discurso de los linajes de sangre pesaba, situación que de una manera u otra también observó en León Hebreo, quien fue un judío-portugués exiliado en Génova. Así pues, esta tendencia de conciliar opuestos en torno a la identidad cultural y religiosa del *homo religiosus* albaniano es también heredera del pensamiento de León Hebreo vía el Inca Garcilaso de la Vega, cuya *Historia general del Perú* y *Comentarios reales*, como se expone en los dos capítulos anteriores, son fuentes paratextuales de *El viaje interminable* y *Geografía invisible de América*.

Tal es el "esplendor" de lo "santo" desde el cenit y sobre el mundo, que llega aun hasta la "noche". La presencia numinosa eufemiza los valores negativos de la "noche" y le cede las connotaciones de un espacio y un tiempo privilegiados para el júbilo: "La luna estaba ahí, también, pero no estaba./ *No era la luna, sino el corazón de Dios*./ La noche no tenía orillas, *era toda*/ *perfectamente pura como una copa azul*". En medio de la "noche", el ser religioso ("como una *estrella* debajo de sí misma", "*estrella* viva y muerta", "*estrella* detenida, "*estrella* contra el tiempo"), como cualquier otro hombre arcaico, vive la realidad absoluta de lo sagrado gracias a la hierofanía lunar (Eliade, 1974).

En fin, la semántica imaginaria establecida entre el cenit y el nadir, el cielo diurno y el nocturno, transmite la idea de la omnipresencia, poder e intemporalidad de la "luz" divina. Su "esplendor" emana desde *keter* e inunda las otras *sefirot* y el cosmos. El sujeto lírico contempla y vive tanto en el espacio exterior como interior este tránsito gradual descendente del "fulgor" uránico. Por eso, se confiesa sumiso a lo "santo", cuya epifanía se encuentra representada por un complejo isomorfismo de símbolos espectaculares ("luz", "mediodía", "fuego", "incendio", "alba", "claridad", "esplendor", "fulgor", "transparencia", "deslumbramiento", "oro", "espejo", "oraciones", "plegarias"), ascensionales ("Dios", "cielos", "azul", "ángel", "arcoíris", "lejanías") y diairéticos ("agua", "llamas"). La vivencia de *hod* del sujeto lírico es tal, pues, que persevera en alcanzar lo trascendente no solo en sí mismo sino en lo otro; de ahí que, en un esquema erótico-místico del amor, comparta y se una

con su amada y a través de ella al cuerpo de las "llamas", en donde también "arde" el cuerpo del cosmos, donde esplende y *es* el cuerpo sefirótico de Dios.

2.4. *NETZAJ* O "VICTORIA"

Apunta Ginsburgh (2012i) que el término *netzaj* denota 'victoria' y 'eternidad'; pero también 'conducir' u 'orquestar' (*lamnatzeaj*); por eso, la consciencia del ser es pragmática. La victoria de *netzaj* es sobre la muerte misma, de modo que el ser no se "apiada", no cambia de opinión frente a la muerte, y, teniendo *bitajón* o confianza en la majestuosidad y eternidad de Dios, sacrifica su propia vida por Él y la Torá. De ahí que el poder de *mesirut-nefesh* o sacrificio se encuentra latente en el alma de cada judío. En el *tzelem Elokim*, *netzaj* se asocia con la pierna derecha, el primer miembro que toca el suelo.

Doce poemas se relacionan con esta *sefirá*: "Las piedras de la ofrenda", "Las piedras del esfuerzo", "Las piedras de la sangre", "Las piedras de la muerte", "Las piedras de la lucha", "Las piedras de la bendición", "Las piedras del llanto", "Las piedras del altar", "Las piedras del oro", "Las piedras de la abundancia", "Las piedras de la gloria" y "Las piedras de la fundación".

Por su naturaleza sagrada, el ser se encuentra emparentado con los "ángeles"; sin embargo, aquel es inferior a estos pues, aun con su facultad intuitiva y contemplativa, todas sus cualidades espirituales y ensoñación poética, su naturaleza profana le confiere el don de la "muerte":

> *Como los ángeles*, a la orilla del mar
> empapados los ojos, el vientre, las maderas
> oscuras del amor, por auroras perfectas.
> *Pero queda la muerte*…
> *Como los ángeles*, bebiendo gota a gota,
> la pregunta de oro de la fruta en sus cielos.
> *Pero queda la muerte*…
> *Como los ángeles*, nacido del incendio
> de la verdad en Ti. Y con ese poder
> ―sólo tuyo y del hombre―
> de encadenarlo todo a lo invisible con un beso.
> Un beso remotísimo de corazón volando.
> *Pero queda la muerte*…
> *Como los ángeles*, además, dueño de una
> voluntad que a la sangre la ha llenado de estrellas.
> *Pero queda la muerte*…
> *Como los ángeles*, herido por tu[218] sueño para siempre.
> *Pero queda la muerte*…
> Ay, Señor, yo no olvido:
> *dije* "*muerte*" *y espero con los ojos cerrados*

[218] En la edición de 1988, el verso aparece quebrado justo en este adjetivo posesivo.

tu respuesta en mi sombra.

¿Tu respuesta es mi sombra? (99)

Nótese en estos versos la redundancia de la idea del beso como *unitas spiritus* según la tradición hispano-judía.

Empero, el ser místico es capaz de descubrir que la "muerte" es positiva. Ella es *mors janua vitae* (Rijnberk, 1947). Esta misma concepción se presenta en el pensamiento indoamericano, según se analizó en *Geografía invisible de América*. La "muerte" es necesaria para abandonar la modalidad de vida profana, el sometimiento angustiante al tiempo histórico y padecer la transformación espiritual. Entre el agua (aspecto femenino, "madre", fuente de vida) y el fuego (aspecto masculino, "padre"), el ser es el trigo que muere y renace equilibrado. En los siguientes versos, se evoca la imagen del árbol sefirótico. La "muerte", en fin, es eufemizada y se la asocia con la reintegración al Uno y, por ende, con la promesa mesiánica de la resurrección. La "muerte" es una experiencia alimenticia, símbolo de la intimidad, que permite regresar al útero telúrico, oceánico, cósmico, divino. De ahí que el sujeto lírico contemple la "muerte" como un acto sacrificial a manos de "Dios" ya que, como símbolo cíclico, es el acceso para retornar a lo primordial:

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,
azar de la plegaria, quebrador de sus sombras.
El hombre que ha nacido entre dobles memorias:
por un lado su padre y sus padres segados,
por el otro su madre y sus madres de agua.
El hombre que no sabe sino acosar los nombres
heridos de su asombro. Y llorar cuando el viento
del destino golpea sus infinitos rostros.
El hombre necesita los vasos de la muerte,
las paredes del mal y las torres del bien.
[*É*]*l necesita el tránsito de la huella al incendio*,
de la cuna a la cuna —o[*í*]*d al mar buscándolo—*.

Morir, morir, Señor, el cuchillo que sangra
en tu mano no sabe qué espejismo es su sangre. (54)

Así pues, la victoria del ser sobre el destino trágico existencial es posible. El *homo religiosus* confía en "Dios", a pesar de los múltiples esfuerzos que Él le exige a través de la vida para poder conducirse a sí mismo hacia *netzaj*; por ejemplo: mediante los trabajos agrícolas y el oficio de la "palabra" poética.

El ser místico sabe que "*Nos dejaste la tierra ferozmente perfecta*": un espacio en donde se reúnen lo profano y lo sagrado; ella, sinécdoque de "Dios", es la madre de todo y todos; a como es capaz de generar vida, sustentarla, promover su crecimiento, elevarla y guardarla, así

adquiere también cualidades negativas y enceguece a sus hijos, les causa dolor, caídas, los ata, los sentencia hasta devorarlos. La "tierra" constituye "los cimientos mismos del cosmos" (Eliade, *Tratado*... II... 12); por eso, articula simultáneamente simbolismos del régimen nocturno y diurno, y materializa el arquetipo de la *tellus mater*:

> Ay, la tierra no olvida,
> *es un cofre de sombras, lluvias, sombras*.
> […]
> Ella recuerda cada nombre con la vehemencia
> con que la piel recuerda la extensión de la herida.
> *Ella es ciega, innumerable y ciega*
> *porque es frente del tiempo*.
> Comienza en el adiós que en el alba se esconde,
> y se extiende afanosa *bordeando la espina*
> *o la espiga*, no importa, *ella rodea las vidas*
> *con un halo secreto de sed interminable*.
> *La tierra clama a Dios por todos los olvidos,*
> *por todas las ciudades y los cuerpos que bebe,*
> *como una boca roja de tanto soñar vida,*
> *ella ya sabe el doble dolor de estas palabras*.
>
> Nunca se detendrá su clamor que se eleva
> hasta los mismos ojos de Dios como una estrella.
> *Ella guarda el secreto, la raíz, el milagro,*
> *la ceniza de mar y el pecho de la hermana*.
> *Ella sabe arder donde el hombre se acaba,*
> y aparecer desnuda de tiempo en el relámpago. (43)

Aceptando este doble carácter de la "tierra", la comunidad religiosa la santifica con su labranza ("Y nosotros, ¡qué locos de dolor y de estrellas!,/ la seguimos regando con las sangres heridas"), al tiempo que la fertilidad telúrica bendice sus trabajos ("Una puerta cerrada que sólo se abre cuando/ la golpea el dolor y su patria sin pájaros"). Esta comunidad lírica sabe, como las arcaicas, que el "labrador penetra y se integra en una zona rica en sacralidad" (Eliade, *Tratado*... II... 109). Sin embargo, este no solo se encuentra dentro de una zona sagrada espacial, sino también temporal. Con sus esfuerzos: "Hemos luchado a solas contra tus maldiciones:/ muriéndonos a diario, despertados en lágrimas,/ agonizando a besos o a puñales o a lirios". En estos últimos versos, se enuncia la imagen de un "Dios" colérico y sentencioso, pues lo tremendo numinoso también expresa un carácter repulsivo que "perturba las ideas de quienes sólo quieren reconocer en la divinidad la familiaridad, la dulzura, el amor, la bondad y, en general, atributos y aspectos en relación positiva con el hombre" (Otto 26). Se escucharía un intertexto en relación con un verso de un zéjel de ha-Levi: "Es Él quien humilla y ensalza" (cit. en Bossong 43). En fin, el trabajo agrícola de esta comunidad lírica se presenta, siguiendo a Eliade, como "un rito no sólo porque se realiza sobre el cuerpo de la tierra madre y porque desencadena las fuerzas sagradas de la vegetación, sino además porque

implica la inserción del labrador en ciertos períodos de tiempo benéficos o nocivos, porque es una actividad que lleva consigo peligros" (*Tratado*… II… 110).

Esta doble expresión del misterio tremendo se refleja en el doble simbolismo de la "tierra". Por consiguiente, se puede apreciar que esta relación entre "Dios" y la "tierra" articula el mito de la pareja primordial, la hierogamia. Lo uránico fecunda lo ctónico: "[É]l es el sembrador que trabaja debajo/ de todos los desiertos para izar los oasis". A pesar de lo nocturno y lo diurno, lo maternal protector y lo maternal devorador, la bondad y la ira, la comunidad religiosa venera ―obsérvese el uso del voseo reverencial (RAE, 2005)― con esfuerzo y *bitajón* a la divinidad, y siguen su ejemplo: "Nosotros ―*buenos hijos de vuestras lejanías*―/ decidimos poner la perfección del hombre:/ toda la tierra, toda, imitando sus sueños"; en otras palabras, repitiendo el ejemplo de esa primordial unión hierogámica: "los hombres lo imitarán con la misma gravedad sagrada con que han imitado todos los gestos que fueron ejecutados en la aurora de los tiempos" (Eliade, *Tratado*… II… 11). De ahí que los trabajos agrícolas modifiquen la "tierra" y plasmen en ella los resultados, las creaciones que provienen del "sueño" humano y este a su vez del "sueño" de "Dios". Por tanto, las obras del ser, inconsciente o conscientemente, se encaminan a cumplir y ampliar sobre la "tierra" las labores genésicas divinas; en lo microcósmico se proyecta la voluntad trascendental; en palabras cabalísticas y alquímicas: "como es arriba es abajo". El labrador visualiza la optimación de la existencia, el espacio y el tiempo, de modo que vive la *netzaj* sobre la "muerte", la cual:

> aparece como un simple cambio provisional de manera de ser; el invierno no es nunca definitivo, puesto que tras él viene una regeneración total de la naturaleza, una manifestación de formas nuevas e infinitas de la vida; nada muere realmente, todo vuelve a integrarse en la materia primordial y descansa en espera de una nueva primavera. Sin embargo, esta concepción serena, consoladora, no excluye el drama. Ninguna valorización del mundo que esté fundada en el ritmo, en el eterno retorno puede evitar los momentos dramáticos; vivir ritualmente los ritmos cósmicos significa ante todo vivir entre tensiones múltiples y contradictorias (Eliade, *Tratado*… II… 110).

El pueblo de Israel vivió como realidad absoluta esta *coincidentia oppositorum* terrible de "Dios" y la "tierra" en medio de sus peregrinaciones y éxodo. Sus antepasados semíticos debieron de dedicarse al pastoreo de ganado menor:

> La encomienda divina de Abraham para que se asentase en Canaán y a Moisés para que guiase a su pueblo de vuelta a Canaán, y las subsiguientes guerras contra los cananeos, que aparecen en la Biblia, son un trasunto de cómo ese pueblo de pastores seminómadas se fue convirtiendo en un pueblo de agricultores sedentarios, tras largas luchas para conseguir una tierra en la que asentarse (Díaz-Mas y Puente 24).

Desde los tiempos míticos de su asentamiento, entonces, este pueblo posiblemente sabe estas sentencias:

> *Para arar en la sombra tienes lunas y lunas*.
> *Para empezar el día, quizá el mar en los ojos*.
> Nada te será fácil. Nada te será eterno.
> Dejarás en la lágrima lo que no será olvido.
> *Niño como el destino que hay entre las campanas*.
> *Capitán de tus días y espejo de tus ríos*.
> No llegarás a hombre si no escuchas los nidos.
> Si no aprendes el pálido secreto de la lluvia
> cuando entre las manzanas ya no es lluvia ni es alba. (59)

Para el sujeto lírico, los ancestros judíos se compenetraron intuitiva y espontáneamente como un "niño" con la "tierra", confiados en dirigir su existencia a través de ella hacia lo trascendente como un "capitán". Siguieron el secreto de la hierogamia. Asumieron los trabajos agrícolas como rituales que santifican la realidad, el espacio, el tiempo y conllevan la vivencia de *netzaj*. Quizás, por esto, establecieron un calendario en que la cuenta de los meses es lunar, pues el tiempo del retorno a lo telúrico se vincula asimismo con las hierofanías selénicas. Para el labrador religioso judío, según el sujeto lírico, la agricultura no fue, así como tampoco para el hombre primitivo en general, "una simple técnica profana. Por referirse a la vida y procurar el incremento prodigioso de la vida presente en los granos, en los surcos, en la lluvia y en los genios de la vegetación, la agricultura es ante todo un ritual. Así lo fue en sus orígenes y la situación sigue siendo la misma en las actuales sociedades agrarias" (Eliade, *Tratado*… II… 109).

De su *bitajón* en "Dios" y las prácticas agrícolas, el ser recibe bendiciones que lo vuelven próspero. En estas, específicamente, conjuga el aprendizaje significativo de lo experimental y lo intuido, lo profano y lo sagrado, lo fugaz y lo eterno, lo inmanente y lo trascendente, porque se ha convertido en un

> *aprendiz de tu herida, vencedor de tus prados*.
> Entre dos bendiciones, la alta y las espinas,
> has de crecer buscando la ceguedad del trigo.
> *Todo el azul tendrás para encender el día,*
> *toda la tierra hundida que retorna en la espiga*.
>
> […]
>
> *Bendiciones te cercan de lo alto y del frío*.
> Nunca lo entenderás pero todo ha nacido.
> *Bendiciones que Dios aprendió de tu vida,*
> de tu vida que nunca agotará el olvido. (59)

El ser religioso labra forzosamente contra la "tierra", que es lo mismo contra "Dios"; se agota, persevera, padece "heridas" y sale victorioso. Por eso, estos trabajos le evocan al sujeto lírico la lucha mítica de Jacob contra lo trascendente (Génesis 32: 22-30), porque después de enfrentarse a la *orgé*[219] divina recibió la bendición y protección celestiales que fortalecieron su fe y *netzaj*. Respecto de este mito canta el sujeto lírico: "Jacob tenía razón,/ quien no lucha con Dios/ a través del incendio de sus ojos de trigo,/ bendiciendo su fuerza/ aún más grande que el mar/ y aún más tenue que el hombre,/ se quedará desnudo de mundo,/ cielo y muerte y vida inevitables".

Debido a su bendición, el *homo religiosus* recibe los alimentos vitales y espirituales, símbolos de la intimidad. En primer lugar, la "lluvia" ("[*É*]*l*, con su soledad tan alta que nos ciega/ *prepara en cada gota de lluvia las raíces*"), ya que al ser una hierofanía uránica es desde el principio un alimento (Durand, 1982). Esta agua celestial nutre a la "tierra" y genera otras fuentes alimentarias: "[*É*]*l*, con sus manos siempre plurales como ríos/ construye árboles dentro de semillas y torres". Así, en segundo lugar, se cuenta con los frutos que, por su color dorado se relaciona con lo solar, y, posteriormente, con la abundancia y del deseo próspero de comunión íntimo (Chevalier y Gheerbrant, 1988). En tercer lugar, el "vino", "símbolo de la vida oculta, de la juventud triunfante y secreta. Por eso, y por su color rojo, es una rehabilitación tecnológica de la sangre" (Durand, *Las estructuras…* 268). Finalmente, se encuentra la "miel", "el doblete natural del alimento más natural que es la leche materna" (Durand, *Las estructuras…* 267). A propósito:

> Aún antes que la sed hiciera que el desierto
> se extendiera en el sueño,
> la *fruta* preparaba los *zumos* de la nieve.
> Y aún antes de que el *vino* diera luz a las noches,
> en la *parra* se oía un incendio de copas
> estallando de pronto a las bocas del aire.
> Y antes que de la *higuera* bajara la *dulzura*,
> casi ámbar, casi noche, y pusiera la *miel*
> de la sombra en las manos del hombre que es un viaje
> de arena merecida, las espesas mareas
> de la tarde dejaban en las ramas *un alto*
> *estupor doradísimo*. (97)

Por lo anterior, no es de extrañar que el sujeto lírico contemple manifestaciones de lo numinoso en lo vegetal; verbigracia: la "parra" y el "cedro". Ambas especies constituyen hierofanías en la tradición judía. La primera "es un árbol sagrado si no divino, y su producto, el vino, es bebida de dioses" (Chevalier y Gheerbrant 1067). La segunda, como se indicó en el

[219] Corresponde a uno de los atributos de lo numinoso: el elemento enérgico que comprende la intensidad e impetuosidad manifiestas por la cólera del Ser (Otto, 1925).

capítulo IV, representa la grandeza, la nobleza, la fuerza y la perennidad; de ahí que se cante: "[É]l es el carpintero/ feliz como los *cedros* cantores que ennoblece". Estas dos especies líricas, por tanto, comprenden hierofanías vegetales al sintetizar los valores sagrados de la verticalidad, la capacidad de crecimiento, muerte y regeneración.

En definitiva, todo cuanto produce la "tierra", así como los cuerpos celestes, reproducen el esquema de verticalización ascendente que el ser religioso imita para experimentar *netzaj*: "La luz está desnuda/ porque lucha en las frutas,/ y vence cuando estallan maduras en el alba./ Cada cosa está llena de un fragor de campanas/ que golpean los silencios./ Y la estrella y la estrella/ donde nunca termina la mirada del hombre,/ es un pequeño asombro donde batallan cielos".

Más allá de los trabajos agrarios, el ser místico también encuentra otro medio para vivir la *netzaj*: "Es cierto: *cada piedra*/ *se ha resistido al sueño*./ *Pero nos diste el sueño y la piedra y el fuego*./ *Nos dejaste desnudos pero haciendo palabras*,/ recogiendo la espina con manos memoriosas./ Ay, nos faltaba todo, pero todo nac[í]a:/ eres el estratega del amor y la sombra". La "palabra" no es una "piedra" bruta, pasiva. Igual a como existe "entre el alma y la piedra una relación estrecha" (Chevalier y Gheerbrant 827), así también una entre la "piedra" y la "palabra", pues ambas cuando reciben la actividad espiritual se convierten en "piedra" labrada, ennoblecida por las fuerzas sagradas. La piedra-palabra deja de ser un mero objeto referencial de la comunicación operativa, resistido a lo onírico, y se convierte precisamente en una traducción de lo inconsciente. Mediante esta transformación, la piedra-palabra simboliza la sabiduría. De ahí su relación, por un lado, con el "sueño", el real conocimiento del alma, fuente de la imaginación simbólica, la facultad intuitiva, la creatividad, la ensoñación poética; por otro, con el "fuego", el conocimiento interior, penetrante, instrumento para la purificación y edificación espiritual. La piedra-palabra, así, se convierte en el instrumento fundamental para enfrentarse a la realidad profana y edificar con ella el *tempus* cíclico y el *templum* espiritual interior o físico exterior. La piedra-palabra se convierte en *axis mundi* para el místico y gracias a ella se llega a vivir la *netzaj*. Por eso, míticamente, Jacob fundó, con la "piedra" sobre la que reposó, *Beith-el*, 'la casa de Dios' (Génesis 28: 18-22). Dice Eliade: "La piedra sobre la que Jacob se quedó dormido no era sólo la 'casa de Dios', sino además el lugar en el que, mediante la 'escalera de los ángeles, se establecía la comunicación entre el cielo y la tierra. El betel era, por consiguiente, un 'centro del mundo'" (*Tratado*... I... 269). Asimismo, Moisés hizo brotar agua —relacionada también con la miel, el aceite y los alimentos (Génesis 28: 18; Deuteronomio 32: 13; Salmos 80: 17)— a la entrada y a la salida del desierto tras golpear una "piedra" (Éxodo 17: 6).

Es totalmente fundado, por tanto, que el sujeto lírico haya construido con todas sus piedras-palabras el muro de "Dios", este símbolo religioso, ontológico y poético.

"Dios" dejó tanto al sujeto lírico como a los cabalistas "desnudos pero haciendo palabras". Este verso alude a la tradición zohárica según la cual: "En cada palabra brillan muchas luces" (Scholem, *La cábala…* 69). Por medio de las tres técnicas exegéticas de Abulafia: el valor numérico de cada una de las veintidós consonantes del alefato hebreo (gematría), la acrología (*notaricón*) y la permutación (*temurá*) (Scholem, 1985; Idel, 1988; Alba, 2001), por ejemplo, los cabalistas extáticos, en una labor intuitiva por comunicar en lenguaje humano el lenguaje trascendente, trataron de describir lo numinoso a través de las letras para llegar al Tetragrámaton, los otros nombres de Dios y sus *kinnuyim* o apelativos. Este mismo fin tuvieron los cabalistas teosóficos penetrando en el misterio y lenguaje de las *sefirot*. Ambas labores cabalísticas dejaron manifiesto el principio de la infinita significación y multiplicidad de sentidos de la Torá, puesto que refundieron el texto sagrado y descubrimiento en él de nuevos significados: "El místico transforma el texto sagrado, y el momento decisivo de esta metamorfosis consiste precisamente en que la *dura letra,* la en cierto modo inequívoca y univalente letra de la revelación es provista de *infinitos* sentidos" (Scholem, *La cábala*… 12).

Para los cabalistas, pues: "Los componentes de cada palabra y cada nombre [de Dios], los 'ladrillos' de la Creación, son las letras que se combinan para formar palabras" (Ginsburgh, "Guevurá…" §7). Por su parte, para el sujeto lírico cada letra del alfabeto español constituye una "piedra", la suma de varias crean las palabras, cuyo montículo comprende la instancia lírica del poema. Por eso, cada texto introduce su título con el sintagma nominal: "Las piedras de…" Esta repetición con *variato* evoca el lenguaje ritualizado de las oraciones, por ejemplo el de las letanías lauretanas. Desde la unidad mínima de la escritura, el sujeto lírico siente, estimulado por su interpretación de la Ley, una transmisión epifánica como experimentaron los cabalistas. Estas piedras-palabras o letras vivas componen cada piedra-poema. La "palabra" de "Dios" adopta la forma de estas piedras-poemas que una a una se yuxtaponen hasta construir el muro de las revelaciones y vivencias sagradas del sujeto lírico. Aunque tales piedras-poemas resultan cuantitativamente limitadas, nunca lo son cualitativamente, ya que la serie de símbolos, (re)interpretaciones y (re)escrituras implicadas por la "palabra" poética es infinita como la cualidad de las letras en la Torá. Más allá de su valor cuantitativo, el número cien "es una parte que forma un todo en el todo, un microcosmos en el macrocosmos, que distingue e individualiza a una persona, un grupo, una realidad cualquiera dentro de un conjunto" (Chevalier y Gheerbrant 285). No es casual, entonces, que sea esta cantidad simbólica la que distingue la estructura poemática del muro

del sujeto lírico, el cual es la suma de sus vivencias de la infinitud y trascendencia de "Dios" en tanto *homo religiosus* hispano-judío e hispánico que es. En definitiva, así como para los cabalistas las letras hebreas fueron la representación de la divinidad dentro los misterios del lenguaje, así lo son las piedras-palabras para el sujeto lírico en *Todas las piedras del muro*. Así como en las letras de la Torá y el Tetragrámaton está contenido el mundo sefirótico (Scholem, 1985), de igual manera las *sefirot* reflejan la luz divina en el cuerpo lingüístico y metafórico de este muro poemático ―lugar de la epifanía― del sujeto lírico.

El motivo de la "palabra" como "piedra" se encuentra, asimismo, en la obra de la francesa-judía Clarisse Nicoïdski (1938-1996), novelista en francés y poeta en sefardí, quien ocupa, según Martín (2013), un lugar periférico en la poesía hispánica del siglo XX. Respecto de los siguientes versos de *Caminus di palavras* (1981), poemario escrito completamente en judeoespañol, Martín plantea que las "palabras" conservan parte del poder originario de la creación y el potencial del lenguaje: "qui dizirás?/ in tu boca/ las palavras puedin ser piedras// i pueden ser palabras" (Nicoïdski, cit. en *El lugar*… 269).

Ya en medio de los trabajos agrícolas, ya en medio del oficio de la "palabra" poética, el ser religioso se prosterna ("Yo lo escucho en la noche gemir creando las horas:/ su espalda ―la divina del silencio―/ herida como el mar y ataviada de sangres incompletas"), bendice a "Dios", confía en Él y Este lo escucha misericordiosamente: "Si te escucho gemir, gimo contigo./ Si te escucho caer, contigo caigo./ Si te escucho llorar, contigo grito/ en todas las estrellas en que puse tu nombre/ a arder y a señalar las glorias de este mundo". El sujeto lírico expresa una correspondencia entre ambas partes, Creador y creación, una identificación que establece un nexo piadoso basado, primero, en la fe y la *bajitón*; y, segundo, en la idea de ecos indoamericanos de que la divinidad necesita aun del ser. Así, quien confía en "Dios" vencerá; en quién deposita "Dios" su confianza y protección, siendo Uno con él, jamás será vencido. Esta es una idea completamente novedosa, posiblemente derivada del versículo: "YHWH es misericordioso y compasivo, tardo para la ira y rico en gracia" (Salmos 103: 8). Dista de la herencia cristiana del Nuevo Testamento, a saberse 1 Juan 5: 4-5, en donde se advierte que el cristiano debe renunciar a su poder humano, dejar de lado todas sus fuerzas, para aferrar con fe a la provisión de Dios y su voluntad. El planteamiento del sujeto lírico, si bien conserva la fe y sumisión ante lo numinoso, aporta al aspecto de lo terrible las cualidades de la *humanización* y la *codependencia* del Creador.

Con los trabajos de la "tierra" y la "palabra", el ser místico rinde *mesirut-nefesh* por "Dios" y la Torá; pero asimismo rinde ofrendas ("Aquí, Señor, la ofrenda/ en los vasos infinitos y puros/ de tus bocas más mudas"), como el ayuno y el "pan" para alcanzar el perdón divino y, con él, la superación de la "muerte" ("Perdona a la raíz/ que se atreve a tus manos").

Todo *ta'anit* o ayuno por su carácter sacrificial corresponde a un símbolo cíclico. El sujeto lírico lo metaforiza como: "La quietud un enjambre/ de manos transparentes". En esta metáfora resuenan múltiples ecos de las prescripciones judaicas. Según explican Díaz-Mas y Puente (2007), los hombres y mujeres mayores de trece años deben ayunar, con excepción de las personas enfermas, ancianas, las madres embarazadas o lactantes, o para quien suponga un quebrantamiento de su salud. En algunos ayunos o *ta'aniyot*, no se come ni bebe algo durante veinticuatro horas (desde el anochecer de un día hasta el anochecer del siguiente); otros únicamente duran mientras haya luz diurna. Además, los ayunos pueden ser colectivos o individuales. Los primeros se refieren a los obligatorios para todos los miembros con motivo de una festividad religiosa, penitencia o rogativa especial acordada por una comunidad. Entre los ayunos colectivos más importantes se encuentra el de la fiesta litúrgica penitencial Yom Kippur. Los hispano-judíos, los conversos criptojudíos y sefardíes llamaban a esta celebración Día Grande, Ayuno del Día Mayor o Ayuno Mayor. Durante ella, se ofrece perdón a Dios por los pecados cometidos, practicando la *teshubá* ('arrepentimiento de los pecados'), la *tefilá* ('oración') y la *tzedacá* ('caridad'). No se consume ningún alimento durante las veinticuatro horas, ni tampoco se realizan actos placenteros (utilizar perfumes o cosméticos, bañarse, mantener relaciones sexuales). No se puede llevar calzado de cuero ese día y antes de la fiesta se ofrece perdón a quienes se ha ofendido. Por su carácter solemne y comunal, se celebra en la sinagoga. Otro ayuno colectivo obligatorio es el de los varones mayores de edad en la víspera del inicio de Pésah, en conmemoración de cómo el ángel de Dios respetó a los primogénitos judíos y los salvó de la muerte. Según el Talmud, existen otras cinco ocasiones cuando se debe ayunar al año:

1) El ayuno de Ester (13 de *adar*): Se conmemora el ayuno de esta reina judía antes de presentarse al rey Asuero, su esposo, para interceder por la salvación del pueblo. Representa una identificación con el sacrificio de la heroína, así como una purificación anterior a la festividad de Purim (14 de *adar*).
2) El 'Asará betebet (10 de *tebet*): Se relaciona con el asedio de los babilonios a Jerusalén en el siglo VI a.C., la caída de la ciudad y la destrucción del Templo.
3) El Shibá 'asar betamuz (17 de *tamuz*): Se celebra la conquista de las murallas de Jerusalén por el ejército de Nabucodonosor, así como el ataque a Jerusalén por parte de las tropas romanas de Tito (siglo I d.C.).
4) El Tzom Guedaliá (13 de *tishrí*): Se festeja el asesinato de Godalías, el primer gobernador de Judea nombrado por los babilonios.

5) El Tish‘á beab (9 de *ab*): Se recuerda la destrucción del primer y segundo Templo de Jerusalén y, con ello, las desgracias colectivas sucedidas. Los sefardíes rememoran, asimismo, la expulsión de Castilla y Aragón. Pese a que esta se decretó en marzo, vino a cumplirse realmente en fechas cercanas a esta fiesta. Por tratarse de un día de luto colectivo, se han dado costumbres, como las de los sefardíes ―vigentes hasta las primeras décadas del siglo XX―, de reunirse en las casas para cantar endechas y romances de tema triste y luctuoso en judeoespañol.

Por otro lado, los ayunos individuales son más particulares y se dan por iniciativa; a saberse: el de los novios antes de la boda, en memoria de un pariente fallecido, o por cumplimiento de un voto o promesa, entre otros.

Los sacrificios de “pan” igualmente son significativos, pues se demandan en la Ley: “Y sobre la mesa, tendréis puestos ante mi presencia, los panes de la ofrenda” (Éxodo 25: 30, epígrafe de “Las piedras de la ofrenda”). Al respecto, canta el sujeto lírico:

Pan es la noche.
Miga es la sombra.

[…]

Yo lo sé, pero lloro
en las deudas de darte
lo que nunca es tu nombre.

Materia detenida.
Miga de oro del tiempo.
Traemos el presente
de la espiga indefensa
y su motín de nidos. (8)

El “pan” simboliza “la aflicción de la privación, la preparación a la purificación y el recuerdo de los orígenes” (Chevalier y Gheerbrant 797-98). Específicamente, el “pan” ácimo brinda en la tradición judía la noción de pureza y sacrificio (Chevalier y Gheerbrant, 1988). Por eso, míticamente *Beith-el* se convierte en *Beith-lehem*, ‘la casa del pan’: “La casa de piedra se transforma en pan, es decir, la presencia simbólica de Dios se transforma en presencia substancial, en alimento espiritual, y no materialmente” (Chevalier y Gheerbrant 798).

En estos versos anteriores, resuenan asimismo las prácticas judaicas en donde el “pan” tiene un papel protagónico.

Tres días antes de la fiesta de Pésah, los judíos limpian ritualmente la casa, con el fin de eliminar cualquier resto de *hametz* o productos fermentados o con levadura (pan, galletas,

bollería, harina común, bebidas alcohólicas procedentes de la fermentación). Barren y friegan detenidamente la casa, el menaje de la cocina y la mesa. En la víspera del 14 de *nisán*, se realiza la *bedicat hametz* o búsqueda de la levadura: después del anochecer, con una vela se recorre la casa en busca de restos. Los encontrados se recogen y queman por la mañana siguiente. Con este ritual, la casa queda *kasher* o pura para la celebración (Díaz-Mas y Puente, 2007).

Esta prescripción de no consumir nada fermentado se establece en Éxodo 12: 15-20. Míticamente, se cuenta que cuando los judíos salieron de Egipto, tuvieron que partir precipitadamente y no les dio tiempo de esperar a que el pan leudara; por eso, todo en torno a esta celebración debe estar sin levadura. Moralmente, se considera que el *hametz* representa las *yesher hara'á* o malas inclinaciones; de modo que la eliminación del leudo simboliza la privación de estas inclinaciones antes de la festividad (Díaz-Mas y Puente, 2007).

Debido a lo expuesto, durante Pésah solo se elabora y consume pan ácimo; por esto, también se llama a esta celebración Pésah Hag hamatzot ('fiesta del pan sin levadura').

Así pues, la eliminación de *hametz* cumple una triple misión: 1) resaltar y solemnizar la celebración, extendiéndola con los ritos de purificación del hogar; 2) fomentar la participación activa de la familia en los preparativos de la fiesta —"a la mujer suele corresponder la limpieza de la casa y de los utensilios domésticos, el padre de familia suele ser el encargado de realizar la *mejirat hametz*[220], mientras que el rito de bedicat hametz suele hacerlo el padre de familia ayudado por los niños de la casa, que se integran así en el ritual preparatorio" (Díaz-Mas y Puente 134)—; 3) cumplir la función didáctica de introducir a los niños y jóvenes en el significado y trascendencia de esta celebración.

Las ofrendas siempre se realizan sobre un espacio sagrado por excelencia; por eso, los altares o santuarios se construyen "con arreglo a las prescripciones de los cánones tradicionales. Pero esta 'construcción' se funda en última instancia en una revelación primordial que, *in illo tempore*, reveló al hombre el arquetipo del espacio sagrado, arquetipo que luego se copió y repitió hasta el infinito en la erección de cada nuevo altar, templo, santuario, etc." (Eliade, *Tratado*… II… 154). Los israelitas recibieron una revelación: "Altar de tierra harás para M[í] y sacrificarás sobre él tus holocaustos y tus ofrendas de paz" (Éxodo 20: 24, epígrafe de "Las piedras del altar"). De ahí que para el sujeto lírico la "tierra" toda sea un altar y, dentro de ella, sea posible copiar el arquetipo y erigir otros:

[220] Se refiere a la venta simbólica de la levadura: "para no tener que tirar esos alimentos, se transfieren a una persona no judía en una venta ritual […] que dura tanto como los días de Pésah, y el comprador lo devuelve a su anterior poseedor una vez acabada la festividad" (Díaz-Mas y Puente 134).

Sobre la tierra, como el nombre del viento.
Sobre la tierra donde el invierno anida,
y la hormiga, y la luz, y mi amor, y tu cuerpo
de niño que no ha vuelto a sonreír.
Sobre la tierra, como el tiempo que alza
su mano sola, su invisible mano de escarcha:
plegaria que me llega
con el pavor de estrella sentenciada
que tiene la soledad cuando Dios no es el hombre.
Altar de tierra sola, de tierra que es raíz
de relámpago y cielos y murallas que alzas
contra el miedo del fuego. *Altar de tierra y tierra,*
para la ofrenda antigua, que es la flor de la sangre
cuando la bebe el humo deseoso que no vuelve. (72)

La "tierra" entera está consagrada como "altar" por la teofanía. Recuérdese en este sentido no solo la revelación susodicha del Éxodo, sino también el encabalgamiento: "Santo cada rincón/ del golpeado milagro que es la vida" y el epígrafe de "Las piedras del éxtasis" (Isaías 6: 3), así como Éxodo 3: 5: "el lugar que pisas es una tierra santa". Ni el *homo religiosus* ni el sujeto lírico eligen qué sitio es sagrado: ellos simplemente, como dijera Eliade (1974), se limitan a descubrir el espacio sagrado que se les revela bajo una u otra forma.

En los últimos tres versos susodichos, se evocan dos míticos sacrificios. En primer lugar, cuando Dios promete a Abraham un hijo y el pacto de su descendencia (Génesis 15: 1-21). "La flor de la sangre" sería metáfora de las ofrendas animales y "el humo", metonimia de la kratofanía: "un horno humeante y una antorcha de fuego que pasó por entre las mitades de los animales". El segundo correspondería cuando Abraham sacrifica a Isaac ("la flor de la sangre") ante Dios (Génesis 22: 1-19).

La mesa misma puede consagrarse como un "altar". Ello se observa, por ejemplo, en la celebración de Tu-bišbat, el 15 de *shebat*. Se trata de una festividad preprimaveral de origen agrícola, con motivo del renacimiento de la naturaleza; por eso, también se la llama Rosh hashaná lailanot ('año nuevo de los árboles'). Se festeja más que todo en el ámbito doméstico con una comida, durante la cual se decora la mesa con flores y frutos, sobre ellos se pronuncian bendiciones especiales, se consumen frutas y se canta. Dicen Díaz-Mas y Puente: "los sefardíes de Oriente solían cantar poemas en judeoespañol, en los cuales las flores y los frutos personificados debatían entre sí, poniendo cada uno de relieve sus cualidades" (145).

Sobre el "altar" del poema, el sujeto lírico decide realizar un sacrificio particular:

Yo sobre él pondré mis silencios de oro,
los espacios sin tregua que dan vértigo al alma.
Y tú, que eres el lazo entre mi voz y el mundo,
sabrás que yo he escogido, *que te he escogido*
para siempre incendiado: *hombre y raíz del sueño,*
como víctima hermosa del milagro del tiempo,
y que tu sacrificio sobre el altar

de tierra de la historia —música, sombra, música—
es el pálpito, el único imborrable
que hasta mi corazón sube para ganarlo. (72)

Él honra su "altar" lírico con sus conocimientos intuitivos, contemplativos y revelaciones ("silencios de oro") y trae junto a ellos al lector, su "víctima" u "ofrenda", o al menos su naturaleza profana, para purificarlo e iniciarlo de esta manera en un ritual de regeneración cósmica y retorno a lo primordial, de énstasis, transformación y (re)nacimiento, a medida que emplea la "espada" de la "verdad" y el "sueño". La palabra poética (símbolo espectacular-diairético), por su polivalencia, es simultáneamente canto rítmico ceremonial (símbolo del progreso): "música, sombra, música". En "Las piedras de los nombres", reiteraba similarmente: "música, cantos, música". En ambas estructuras afines, la cadena construida por los fonemas nasal labial (/m/), oclusivo sonoro bilabial (/b/), oclusivo sordo alveolar (/t/) y oclusivo sordo velar (/k/) conforma una onomatopeya que reproduce el mítico tamboreo ceremonial: "la emisión del sonido primordial, origen de la manifestación, y más en general del ritmo del universo" (Chevalier y Gheerbrant 972).

En virtud de lo anterior, se justifican las ofrendas de los "silencios de oro", para someter a un sacrificio —a una transformación alquímica, si se quiere— inclusive el "oro" profano ("el oro está muerto", "el oro es olvido", "el oro es ceniza"), lo meramente material ("El oro tiene frío, por eso busca el celo/ en llamas de las manos para imitar auroras"). Por eso: "llevémosle a Dios oro,/ todo el oro y sus noches, como quien se arrancara/ los ojos más mortales y los alzara al mar/ sin frentes del olvido, para cambiar el oro/ por el oro invisible de todas las palabras. Yo canto".

En definitiva, obsérvese cómo a través de estos ritos y ofrendas poetizados siempre se relacionan la agricultura, los alimentos, el "pan", el ayuno, la palabra, la fe, la confianza en "Dios", la vivencia de *netzaj*, la purificación y la celebración de la victoria de la eternidad divina y del pueblo de Israel.

La "muerte" es vencida por *netzaj* (toda su fuerza significativa se enuncia a través del siguiente isomorfismo espectacular, ascensional y diairético): "[¿]Es la muerte un poder o es la muerte una sombra?/ [¿]El dado del silencio es el oro o sus nadas?/ *Lo divino no muere, es la quietud del límite,*/ la rosa perfectísima que se negó a su sombra./ *Los ángeles destellan en sus aguas sin nadie,*/ *desnudos de silencio porque son los silencios*./ *Desnudos de dolor como el alba en sus glorias*".

"Dios", como lo revela el Tetragrámaton, es Uno, paradójica "luz" y "sombra" manifiestas en la cotidianidad; omnipresente y omnipotente dispone y motiva las empresas del ser; eterno y victorioso permanece, a pesar de la fugacidad del ser y la desacralización del

sujeto moderno. Por eso, el creyente nunca está solo, porque confía, se reconoce triunfador como parte del *anima mundi*, el *Intelectus Agens*. De ahí las siguientes letanías en honor de lo "santo":

> [É]l es la luz entre la llama.
> [É]l es la sombra en el perdón.
> El ala del ayer en la manzana roja.
> El río de la sed en la piedra y sus reinos.
>
> [É]l vela con un celo de lámpara en tus ojos.
> [É]l no duerme, no puede porque es todos los sueños.
> [É]l es el incendiario de las tardes perfectas.
> El que recoge estrellas cuando el hombre las pierde.
> El que suele llorar en los ojos sin mundo.
> El que cae —y lo sabe— entre el beso con lágrimas.
>
> [É]l es el que reparte flores ante la muerte,
> y más allá del hombre emprende lejanías.
> [É]l es el que en la sangre suele abrir los asombros
> y los deja bogar hasta el ojo que aprende.
> [É]l es el que ha vivido a pesar de la sombra
> todo lleno de rosas invisibles y puras.
> [É]l es el que edifica la casa que tú alzaste
> a pesar del olvido para habitar olvidos.
> [É]l siempre está llegando con un mundo en las manos
> igual que un niño lleno de alborozadas lluvias.
>
> ¿Dónde la soledad, si [É]l ya pobló los prados
> de las almas del hombre con ángeles sin muerte? (100)

"Porque has luchado con Dios y con los hombres, y has prevalecido, ya no será tu nombre Jacob, sino Israel" dijo el ángel (Génesis 32: 28). Del enfrentamiento contra la realidad profana, el tiempo histórico y la "muerte", se levanta el ser místico y aún le queda por enfrentarse con fe y confianza a lo trascendente. La recompensa de su lucha es la bendición y victoria de lo numinoso. Su emotiva recompensa es la regeneración y *netzaj*: "¡Israel, Israel, toda la tarde inmensa/ del hombre sobre el mundo,/ has de luchar con Dios/ —contra el hombre se tiene/ que luchar por paisajes—/ hasta que cada sueño/ sea lámpara en tu sangre!"

2.5. *TIFERET* O "BELLEZA"

Tiferet se asocia con la redención, la reconciliación y la compasión; de esta forma, se la identifica en la cábala con la *rajamim* o misericordia. La raíz del término *tiferet* puede connotar, asimismo, "el acto de enorgullecerse y como tal representa el orgullo que tiene Di-s, como si fuera, por su pueblo Israel. Cuando servimos y alabamos a Di-s desde una conciencia

de *tiferet*, lo hacemos con la intención de renovar ese orgullo" (Ginsburgh, "Tiferet…" §4). En el *tzelem Elokim*, ocupa la parte superior del torso, particularmente el corazón.

A la luz de *tiferet*, se analizan "Las piedras del origen", "Las piedras de la misericordia", "Las piedras del aire", "Las piedras de la belleza", "Las piedras del retorno", "Las piedras de la promesa", "Las piedras de la diáspora", "Las piedras del encuentro", "Las piedras del maná", "Las piedras de la peregrina" y "Las piedras del corazón".

Gracias a su experiencia de *netzaj*, el ser religioso se siente victorioso en la bendición de "Dios". Este lo ha redimido, le ha permitido superar el dolor y la adversidad de la realidad profana. Por eso, con su cólera terrible envió el diluvio, para purificar su creación y hacerla resurgir. De ahí el valor de la paronomasia "crece y vence", puesto que reúne las ideas de verticalidad y ascensión, movimientos que evocan la germinación de los seres vegetales sobre una nueva "tierra" fecundada por el "agua" celestial. Todo cuanto germina en este espacio sacralizado es el brote de la unión hierogámica. Inclusive aquel "oro" material puesto sobre el altar del sujeto lírico ha sido transformado en "piedra", en la hierofanía fundamental para la reconstrucción del cosmos:

> *La muerte suele hacer rojos pactos de niebla*
> *con los espejos de ceniza del ayer*:
> *deja caer una agua más fatal que el silencio,*
> *una gran bocanada de crueles transparencias,*
> para después decir bandadas, prados,
> rostros donde la luna crece y vence,
> *piernas como el deseo verticales y nuevas*.
>
> *Yo he visto más allá del destino y sus nubes*
> *fosforecer la piedra que al corazón subía*.
> Allí Dios esperaba más liviano que el tiempo:
> *en una mano el mar y en otra su idea*. (47)

En la metáfora de la lluvia como "una gran bocanada de crueles transparencias", se escucha un eco de la mitología maya. Los dioses uránicos mayas-yucatecos Itzamná y Chicchan eran representados como serpientes que vertían las aguas celestiales por su boca (León Portilla, 1968b).

En los dos últimos versos de la segunda estrofa anterior, en sintonía con la herencia neoplatónica, el sujeto lírico visualiza a "Dios" en su totalidad sosteniendo entre sus manos tanto el mundo concreto como el mundo de las Ideas (Megged, 1988).

Después de la mítica inundación (Génesis 7-8), la "paloma" regresa y anuncia a Noé la nueva "tierra", es decir, la paz y la armonía (Chevalier y Gheerbrant, 1988). Igualmente, es advertidora de la teofanía, el amor de "Dios" y la belleza de su acto: "Siempre hay una

paloma que regresa trayendo/ sucesiones amadas. Una paloma, una/ que en la mano se posa con más vidas que el alba".

Una nueva mirada es exigida por este mundo recién nato; una mirada dirigida a la "desnudez" del "aire" tanto hacia el exterior como interior del ser:

> *Exijo que os miréis nuevamente desnudos,*
> y en cada poro abráis una *rosa del aire*.
> Que la tierra fue el puente, pero el *aire* es el viaje.
> Que la tierra no duerme, pero el *aire* no muere.
> La desnudez también es ultraje del *aire*:
> debajo de la piel hay *incendios* y *lágrimas*;
> debajo de la piel la *tierra* es una lámpara.
>
> *El aire está esperando que la tierra se muera*
> *para arrancaros todas las estrellas del alma,*
> y uno a uno los puentes de cristal que llamáis
> memoria o esperanza. Y decirnos: aquí
> fuisteis fundados. *Los alientos de Dios*
> *y del tiempo os amaron. Sois móviles*
> *y eternos, dúctiles, insondables,*
> *inaprensibles, rápidos como espejos de escarcha,*
> *porque el aire es el fuego de todas las palabras*.
>
> *Mirad la transparencia como madre del alma*. (41)

La repetición diseminada refuerza la ubicuidad del "aire" ―sinécdoque del hálito divino― en la doble naturaleza y pertenencia del mundo y el ser. Su naturaleza profana, enardecida, "no *duerme*", porque el "aire" dentro de ella nunca "*muere*". Obsérvese el valor de la paronomasia. Por el carácter activo de su energía, el "aire" se relaciona con el "fuego" (Chevalier y Gheerbrant, 1988); en consecuencia, enardece la espiritualización, capacidad de renacimiento y transformación del ser. Le recuerda a este que no solamente es naturaleza profana ("Habéis olvidado el aire./ Decís que somos tierra, tierra, tierra,/ y olvidasteis el aire./ *Yo reclamo la eterna transparencia./ Nuestra porción de aire/ en la creación del hombre*"). Él es un microcosmos absoluto, reflejo de *Adam Cadmón*: "aire", "incendios", "lágrimas" y "tierra" de la "transparencia", "llamas", "aguas" y "tierra" divinas. De nuevo, resuenan los pensamientos de Gabirol (1987) y Paqūda (1994).

"El aire es el medio propio de la luz, del vuelo, del perfume, del color, de las vibraciones interplanetarias; es la vía de comunicación entre la tierra y el cielo" (Chevalier y Gheerbrant 67). Por eso, para mantener ese "aire" y "fuego" del interior del ser avivados, "Dios" hace caer a través del "aire" del mundo el "maná" ("Aún llueve el maná", "Llueve el maná como una extensa llama/ de rocío"). Su caída desde el cielo todas las mañanas marcaría la sucesión en el tiempo (Martín, 2013); sin embargo, establece una ruptura del devenir e instaura un tiempo sagrado ya que, en cuanto doblete del "pan", se trata de un alimento

celestial, símbolo de la intimidad. Este "maná" adopta seis formas según el sujeto lírico: "rocío", "fuego", "dulzura", "luz", "fruta", "centella". Con esto, se expresa que lo luminoso y lo digestivo son milagros divinos, ya por su procedencia celestial directa, ya por provenir de la "tierra" fecundada por lo uránico. En cualquiera de sus formas, el "maná" es ese "pan que desciende buscando el horno/ presuroso y letal de cada mano humana"; es siempre el alimento y materia combustible que enciende el interior del ser ("horno") y lo transforma desde dentro. Este significado del "horno" es también observable en el poema "Los heraldos negros" de Vallejo, aunque el "pan" en este caso sea otro radicalmente opuesto: "Esos golpes sangrientos son las crepitaciones/ de algún pan que en la puerta del horno se nos quema" (20). Semejante a los otros alimentos que el sujeto lírico también ha colocado sobre el "altar" del "canto" para transformar al lector, ese mismo "pan que Moisés pidió para su ausencia,/ está cayendo ahora, ahora mismo a través/ de este poema […]/ incansable que estalla como una profecía/ en nuestros propios ojos que son oro del tiempo". El lector, quien ha sido purificado por las "aguas", quien ha mirado el "aire" en su interior y ahora recibe este "pan" a través de los "ojos" de su facultad intuitiva, relatos míticos que lo constituyen, su consciencia y ensoñación poética, ha de ser capaz de visualizar esta "lluvia", acto de *rajamim* de "Dios". De lo contrario: "Si no podemos verlo, *la ceguedad quizá*/ *es el peso de musgo de la tierra*,/ el precio que nos cobra el tacto galopado/ de los cuerpos oscuros que gozamos llorando". Obsérvese que el "musgo" aparece en esta imagen con un sentido distinto del connotado en *Geografía invisible de América*: aquí se relaciona como símbolo nictomorfo con el ocultamiento y la negrura de la ceguera.

En fin, "Dios" demuestra su *rajamim* con el ser al compadecerse de su vida profana y redimirlo. Él cumple con el pacto, recordado cada vez por el arcoíris ("Es tu mano, Señor, *la que pinta milagros*, […]/ *la que ahora dibuja*/ *pactos con belleza*: ¡Mirad, alto y altísimo/ *el arco del amor que une luces y seres*"). Sus colores no solo connotan consolación, sino también reconciliación con la divinidad y el orgullo derivado de esto. De ahí la "belleza" ya que: "La belleza de *tiferet*, se manifiesta a través de la mezcla elegante de los gestos emotivos implícitos en su expresión" (Ginsburgh, "Tiferet…" §3).

En función de la "belleza" de estos "pactos" repetidos en el cielo diurno, y dibujado ahora en el cielo del "poema", al sujeto lírico, al igual que a cualquier otro ser recién nato gracias a la compasión divina, se le revelan constantemente como nueva la creación, y el misterio tremendo y fascinante de "Dios":

> *Dios preparó este mundo*
> *con todas las heridas*
> y todas las *bandadas*,

y todas las *sonrisas*
y *las aguas de fuego*,
con todos los *estigmas*
de ceniza con miedo,
que se pueden soñar
sin acabar los sueños.

Esta es la verdad más terrible:
no cesan las ofertas del cielo,
de la tierra y sus sangres.
Cada cosa estalló en la primer arena
multiplicándose como una fruta ciega.
Cada cosa es un dado con mil caras de sueño
que en tu sangre reflejan los espejos del vuelo.
¡[*Ó*]*yeme*! ¡*No estás solo, eres la prodigiosa*
verdad de ser rosa en la arena. (36)

En esta visión del mundo reconstruido, resuenan los mitos del Génesis y el eterno retorno, ya que el cosmos y la vivencia de este se (re)actualizan con base en los paradigmas arquetípicos primordiales. Así, por compasión divina, todo resucita, inclusive el pueblo israelita: lo demuestran su éxodo, regreso a Canaán, sus diásporas y la formación del Estado de Israel:

De cada piedra saldrá un camino.
De cada torre surgirá un cielo.
De cada espejo vendrá una vida.
[…]
eres la fuente de tantos ríos,
de tantas copas que se desbordan
ebrias de mares sobre tu vida.

[…]

De cada dedo surgirá un trigo,
de cada herida todo un destino,
en cada sueño que te ha nacido
vienen los hombres por un camino. (49)

Esta resurrección del pueblo israelita es prometida por el mito del Mesías y el tercer concepto de la cábala luriánica, *tiqqun*. Al respecto, canta el sujeto lírico: "*Todos te buscan en el futuro*:/ *padre del sueño yo te he querido*./ *Todo te llaman con tantos nombres*,/ *que eres el nombre de los caminos*".

Los dos últimos de los trece principios fundamentales de la Torá y el judaísmo según Maimon (1965) son los días del Mesías y la resurrección de los muertos. Para este filósofo, como para sus contemporáneos, el Mesías corresponde a un rey guerrero y vengador de la estirpe de Salomón, similar a David. Con su venida, comenzará la era del tercer Templo: un período cuando se librará al pueblo judío del exilio y su dolor, se restaurará el Israel bíblico y su triunfo; un tiempo cuando los justos ―judíos o no― resucitarán, se consagrarán los

estudios y el cumplimiento de los preceptos de la Torá, con paz, sabiduría, justicia y verdad. Maimon interpreta este mito como la verdadera perfección humana: "En la adquisición de las virtudes intelectuales, es decir, en concebir especies inteligibles que puedan proporcionarnos ideas sanas sobre asuntos metafísicos. En eso estriba el fin último del hombre, que confiere al ser humano una auténtico perfección; le pertenece a él solo, por ello alcanza la inmortalidad, y por ello el hombre es realmente hombre" (cit. en Targarona 122). Esta creencia mesiánica, en síntesis, es "la respuesta al clamor de justicia del pueblo judío. Es el triunfo definitivo de Israel, no para dominar a los otros pueblos, sino ―según dice Maimónides― para poder quedar libres para el estudio de la Torah sin tener a nadie que les oprima ni se lo impida, y para conseguir merecer de esa forma la vida del mundo futuro" (Targarona 123).

De acuerdo con Luria, el Mesías, quien se espera se llame *Melek̲* (Rey), encarna el *tiqqun*, la reparación de las esferas, la restauración del mundo y la sociedad; la *'ăśiyyah* o fabricación de una nueva realidad (Garzón, 2001).

En el verso "Todo te llaman con tantos nombres", se evocan los movimientos mesiánicos que en la historia judía han anunciado la aparición de falsos Mesías, el caso de Sabetay Sebí, cuyo mesianismo se extendió y afectó a diásporas en Yemen, Persia, Kurdistán, Polonia, Holanda, Italia y Marruecos (Scholem, 1985; Fernández, 2001; Díaz, 2001; Orfali, 2001; Díaz-Mas y Puente, 2007).

De todos modos, por compasión divina, el mito del Génesis, el mito escatológico de la resurrección o el Mesías cuanto busca es la recuperación de lo primordial y su belleza, ese estado donde el hombre y la mujer se identifiquen con Adán y Eva asombrados, temerosos y conmovidos ante el cosmos, contemplándolo, viviendo el *mysterium tremendum et fascinans*, según lo describe el siguiente retrato:

Ellos estaban solos
en mitad del asombro.
La verdad les nacía
de las manos, que eran
una treta del alba.
Ellos estaban solos,
como Dios o la espina;
esperando la lluvia
desde la sed primera del silencio.
Ellos estaban solos
mirando la desnuda
quietud de sus preguntas:
mujer y hombre llorando
sin inventar el llanto.
Ellos estaban solos
bajo el mismo milagro
donde ahora cruzamos
las muertes de olvidarnos.
Hombre y mujer: *caían*

de sus cuerpo los oros
de silencio, hiel, sangre,
profecía y espada
que ahora el poema hacen. (21)

La belleza de *tiferet* alude al mito del paraíso en estos versos, ya que enuncian la recuperación del espacio y tiempo sagrados mediate el nuevo surgimiento del cosmos y el ser místico. La espera del Mesías y el regreso a la tierra prometida generan un diálogo con la divinidad y la realidad fenomenológica del mundo, de modo que el lenguaje, y más aún el poético, se convierte en el instrumento donde se intuye y contempla lo trascendente y la posibilidad de henosis. De ahí que, a través del lenguaje y la profundidad simbólica del misticismo y la cábala judíos ―y agréguese de la poesía―, se solucione la fractura mítica entre los seres humanos y Dios y, por ende, se recupere el diálogo, la posibilidad de ganar de nuevo el paraíso (Martín, 2013).

Se avanza, entonces, poco a poco en el mito de la Šejiná hacia el encuentro con lo numinoso. Con frecuencia, los recursos utilizados para referirse a la relación de la divinidad con la Šejiná pertenecen al ámbito de la poesía amorosa, así es desde el Cantar de los cantares, pasando por el amor cortés y hasta ahora (Bossong, 2010; Martín, 2013). Por eso, canta el sujeto lírico en "Las piedras de la peregrina":

Tú también has legado recorriendo la tierra,
anunciando que cada flor está en su delirio.
Tú también has pactado el desmedido azul
de ser ángel entre hombres,
de ser espada hecha de verdad entre noches.

Tú también has llegado hasta Jerusalén
con los ojos desnudos para inventar las vidas,
para extender tus oros sin ceniza en mi cuerpo,
y no pedir perdón… porque somos incienso.

Tú has cabalgado amada como estrella del tiempo,
sobre el lomo sin patrias del ansia y de la ausencia,
para venir aquí a decirme las frutas,
para venir aquí a prestarme las alas.
Por eso las mañanas me las dices besándome,
entregándome torres que deseaste inmortales,
soñando que estas manos son las manos de Dios.

Tú también, amor mío, tierra mía y promesa,
vas inventando puertos junto a mi luz de cobre,
mostrándome palabras que viven por el viento
tal como las estrellas y los panes del alba.

Tú también, amor mío, estás entre los mirtos
desnuda y enseñándome las tierras de tu asombro. (90)

Desde una primer lectura, el encuentro erótico-amoroso entre el sujeto lírico y su amada connota la reunión de los arquetipos junguianos del *anima* y el *animus* del ser místico. En una segunda lectura, se puede interpretar, claramente, cómo la amada representa al pueblo de Israel que, como el "mirto" (sinécdoque de las hierofanías vegetales), en medio de un encuentro místico-amoroso reforzado por el carácter ritual del "incienso"[221], asciende hacia la "luz" del Rey, a través de la reunión de sus aspectos femenino (maternal y humano) y masculino (lo uránico solar). En otras palabras, se puede visualizar cómo asciende la divina novia (*maljut*) hacia el Novio divino. El amor erótico religaría los fragmentos del pueblo judío, desde el punto de vista de sus experiencias históricas; y al pueblo judío en general con Dios, desde el punto de vista mítico. Ambas lecturas evidencian que la experiencia erótica es fuente de conocimiento místico:

> No es de extrañar, por tanto, que se introduzca la metáfora del cuerpo de la amada para evocar el placer y la belleza que proporciona la desnudez. Lo carnal, la sexualidad humana, se presentan como símbolos de la penetración de lo divino: proyecciones de su intensa luz. […] El cuerpo es el lugar de la teofanía: en él residen las formas que pueden acoger a los miembros divinos, los indicios de su naturaleza, los presagios de su ventura. […] Quizás por ello en la Cábala el erotismo ―que no es sino la celebración del cuerpo― se concibe como una de las fuerzas motrices de la Creación y de la relación de Dios con el mundo (Martín, *El lugar…* 249 y 263).

La experiencia de la unión de los aspectos femenino y masculino, según *netzaj*, adquiere el sentido de la vida eterna y la atemporalidad. Así, amor, erotismo y misticismo se amalgaman en un esquema religioso y mítico, donde el amor erótico es símbolo del progreso y evocación de la hierogamia. De nuevo, resuena el pensamiento de Abulafia (Idel, 1988; Alba, 2001) y León Hebreo (2002).

Esta reunión es posible gracias al "amor" y belleza de "Dios" ("Que más fuerte que el deseo del amor es el amor,/ y que el pan, y que las fuentes, y que el dedo de Dios/ cuando extermina, y que la ceniza colmando los atardeceres"). Por eso, le canta una vez más el Amado a la amada: "tú,/ hermana que no sabes cuál grito es una estrella/ y cuál palabra un fango sin historia. Hermana,/ hermana que has compartido el puente y sus abismos,/ y ésta, la herida rápida, y ésta, la rosa rápida/ de luz amotinada de este poema en sus muertes./ Tú, grábame sobre tu numerario corazón/ como sobre las monedas los silencios del mundo".

Debido a este "sello" y "lazo" unitivo ―este último adquiere aquí un simbolismo cíclico antes que nictomorfo como se observó en el capítulo anterior―, el ser místico se entrega al servicio y alabanza de "Dios", con el fin de renovar su orgullo de pertenencia a Él: al "gran trono del beso/ que acaba sin acabar". Una vez más las ofrendas de "pan" son

[221] "El incienso está pues encargado de elevar la plegaria hacia el cielo y es, en este sentido, un emblema de la función sacerdotal" (Chevalier y Gheerbrant 591).

cantados por el sujeto lírico en "Las piedras del encuentro" para simbolizar y (re)actualizar el retorno a los orígenes, resultado del esquema amoroso-erótico-místico, frente al "silencio" y la "soledad".

En conclusión, por la vivencia de *tiferet* y los mitos relacionados con ella descritos anteriormente, se puede observar cómo las naturalezas profana y sagrada del ser místico se reúnen, cómo se equilibran el *animus* y el *anima*, lo masculino y femenino sefirótico de la comunidad religiosa judía, en un acto de redención, misericordia, reconciliación y alabanza de lo "santo". Esta suma de sentidos se encuentra implícita en el significado del Šabbat según Luria:

> El *Šabbat* representa para el Rav Ha-' Ari el matrimonio entre el pueblo de Israel y la Presencia divina, un matrimonio que como todos, consta de una triple celebración, la noche de la novia que en el texto de la *'amidah* simboliza la expresión *w^{e}-yanuḥu bah* "y reposarán en ella" (*šabbat*-novia), el día del novio señalado con la expresión en masculino, *w^{e}-yanuḥu bo* (*šabbat*-novio), y por la tarde, *w^{e}-yanuḥu bam*, "y reposarán en ellos", en la unión de ambos, Israel con la presencia divina. […] No se trata ya de una unión mística individual, sino del pueblo de Israel con la divinidad; así pues, alcanza "la redención una dimensión nacional casi nacionalista" (Garzón 231-32).

Asimismo, se reúnen el acervo de lo hispano-judío ("antigua moneda") con las otras herencias en el ser hispánico. Este último habría de sentir el orgullo de lo sagrado, porque lo vive también con esa voz judía que le aporta sus experiencias míticas, cotidianas, místicas, históricas, filosóficas, éticas y cabalísticas como una forma otra de acercarse al misterio tremendo y fascinante de lo *q^{e}duššah*:

> *Y todos tendrán algo de ese pueblo en los ojos*:
> una astilla de asombro, una brizna de llanto,
> un paisaje pequeño que cabe en una tea,
> una gota de amor vencedor como un ángel.
> *Y todos hablarán a su día invisible*,
> a la alta transparencia que aún es inevitable,
> *con la antigua moneda que aquel pueblo dejaba*
> *a los pies de sus sueños con un golpe de alma*.
> *Todos*: *unos a ciegas estallando las vidas*,
> *otros con la plegaria apuntalando noches*;
> *todos tendrán un sitio en su herida que canta*. (52)

2.6. *GUEVURÁ* O "PODER"

De acuerdo con Ginsburgh, *guevurá* corresponde al poder de enmendar a quien ha sido juzgado como indigno: "Como fuerza que mide y evalúa la importancia y el valor de la Creación, *guevurá* es conocida en cabalá como *midat hadín* ('el atributo del juicio'). Es el poder de restringir que posee *guevurá*, lo que le permite a uno vencer a sus enemigos, tanto externos como internos (visto este último como su propia inclinación al mal)" ("Guevurá…"

§3). En el *tzelem Elokim*, coincide con el brazo izquierdo, ya que este repele lo injusto. Se la identifica con la *irá* o el temor de Dios.

Respecto de esta *sefirá*, léanse "Las piedras de memoria", "Las piedras del destino", "Las piedras de la justicia", "Las piedras del crimen", "Las piedras del odio", "Las piedras del justo", "Las piedras de la sentencia", "Las piedras plenarias" y "Las piedras del destino" (existen dos textos homónimos en este poemario, el primero en la página 7 y el otro en la 101).

Como asevera Deuteronomio 28: 9 (epígrafe de "Las piedras de la memoria"): "Jehová hará de vosotros su pueblo santo, como os ha jurado, si guardáis sus mandamientos y seguís sus caminos". La Ley, tanto la escrita de la Torá ("una señal de aguas/ eternamente abiertas") como la oral del Talmud ("Yo he grabado en tu lengua/ fuegos de la memoria"), es el fundamento de la historia, cultura y religión judías; el sistema espiritual bidimensional que genera ritos y valores teológicos y humanísticos (Faur, 2001), justamente porque es la Palabra entre lo terrenal: "Pueblo m[í]o, ¡qué arena/ de amor es tu memoria!/ Déjame que te unja/ con las sangres del tiempo".

En las enseñanzas de la Torá (el corpus legislativo se encuentra principalmente narrado en Éxodo, Números y Deuteronomio), la Mishná (parte exegética del Talmud, compuesta por comentarios que explican los textos bíblicos y las leyes derivadas de ellos), la Guemará (estudio tradicional, normativo y prescriptivo sobre la Mishná) y el Midrásh (comentarios de los libros bíblicos: lecciones, principios morales y conceptos teológicos, material hagiográfico y legendario, elementos mágicos y fabulosos), Dios manifiesta y garantiza su Alianza con su pueblo, siempre y cuando este sepa guardar y honrar la *halajá*, el conjunto de normas y prescripciones, la vía por que debe discurrir la vida del judío. Al respecto, canta el sujeto lírico: "No hallarás el silencio,/ ni el olvido, ni el pomo/ de bálsamos del tiempo.// Guardarás el deseo más azul:/ el milagro; y la tierra tendrá/ que recoger sus nombres".

La base mítica de estas múltiples interpretaciones, enseñanzas y normas ("Y una puerta en que todas/ las estrellas son puertas") son, sin duda, los diez mandamientos (Éxodo 34, Deuteronomio 10: 1-5): "Yo le entregué al profeta/ las tablas del incendio,/ la palabra que pudo/ traspasar a la piedra".

Sin embargo, no es solo sobre las "tablas", la escritura y la oralidad donde debe arder la Palabra divina, sino más justamente "en el mármol de tu alma/ donde tú, con tus sueños/ vas grabando mis cantos". La asociación del "mármol" con el "alma" se debe a la integridad y fortaleza que ha ganado el ser religioso al transmutar su naturaleza bruta o profana. Ya desde que el ser recibió de "Dios" el influjo etérico, su "alma", se encuentra condicionado a albergar la verdad, (re)aprender, interiorizar y aplicar los preceptos para dirigirse en busca de lo

sagrado. Por eso: *"No hay más Ley que tu alma*./ La vigilante sed de tu alma/ es la flor con que enciendo tus noches./ […] *Esa es la Ley*: *tu alma*,/ *equilibrio imposible*/ *de todas las palabras*". Obsérvese que en la estructura sintáctica del primer verso, resuena la mitad de la *shahāda* o testimonio de fe musulmana: "No hay más dios que Alá…" Al ser la "Ley" y el "alma" partes de lo divino, ambos testimonios comparten, además de la estructura, variantes de la misma creencia sobre la unicidad sagrada, al igual que el credo judaico *Shemá Israel*: שמע ישראל, יהוה אלוינו, יהוה אחד ("Escucha, Israel, YHWH es nuestro Dios, YHWH es uno"). Este credo es afín al islámico, porque ambos afirman la unidad divina y presentan la misma raíz semítica (Bossong, 2010).

El *homo religiosus* está llamado a ser *tzadik* y temer a "Dios" ("Y temerás la llama/ que Yo soy en tu sombra"), debido a su naturaleza sagrada, en la cual arde el "alma" y, por tanto, el determinismo divino:

> El límite del fuego
> está en tu sed de fuego.
>
> *Seguirás ese límite*
> *hasta hacerlo memoria*,
> *hasta darle a tu sueño*
> *la forma de mi sueño*.
>
> *Escuchadme llegar*
> *de noche en las estrellas*,
> encender en cada alba
> los destinos del tiempo.
>
> Me seguirás desnudo
> de mundo hasta el silencio.
> Servirás en los vasos
> más deseosos mi nombre.
>
> […]
>
> *Que cada paso tuyo*
> *abre una estrella mía*.
> *Que cada estrella sabe*
> *tus caminos en mi alba*. (7)

En estas estrofas, se presentan dos temas asociados entre sí: el determinismo sagrado y la influencia astral.

Según Gabirol (1987), al estar dotado de un alma sustancial y racional, el ser es capaz de desvelar cómo su destino depende del influjo astral de Dios, a pesar de que también cuente con un grado de libertad, la cual sabrá aprovechar si sabe vivir guiado por la razón y la sabiduría.

En relativa sintonía con este filósofo, el primer aristotélico hispano-judío, el cordobés Abraham ibn Daud (1110-1180), expone que toda la creación es una sucesión de sustancias y movimientos provenientes de Dios, de modo que el ser es parte de la unidad absoluta y se encuentra, por tanto, predestinado al bien. Sin embargo, Dios le permite la posibilidad de ejercer su propia energía o voluntad, la cual si se dirige al mal ―que no existe en sí mismo, sino que se debe a la ausencia de lo bueno― se purifica y ennoblece mediante el estudio de la Torá y la ética (Bertola, 1980; Fernández, 2001).

Derivado de este pensamiento aristotélico, Crescas pensó que existe el determinista causal, pues todo acontecer natural se debe a una causa y esta es Dios, la cual también preside las prescripciones morales regentes de la voluntad y la responsabilidad humanas. Por eso, estableció que existen actos voluntarios, cuando la causa es interior y no es percibida; y actos involuntarios, cuando se percibe que hay una causa externa que fuerza al ser a realizar cierta acción (Guerrero, 2001). En consecuencia, los "preceptos o leyes morales actúan como causas necesarias de la voluntad y son el motivo que hace que el obrar humano se incline hacia el bien" (Guerrero 162). Sin embargo, lo emotivo puede volcar la voluntad hacia el mal, porque la primera es susceptible de recompensa o castigo.

Para Juan de Prado, Dios estableció las leyes de la naturaleza; por ende, "todo está determinado de antemano y el hombre no puede excluirse de ese determinismo" (Díaz, "Pensamiento…" 267).

El sujeto lírico comparte con estos cuatro filósofos la idea de que el "destino" es producto de la voluntad divina: "Toda historia comienza con *un dedo de azar* que no se ve". Obsérvese la redundancia del simbolismo paradójico del "azar" para indicar el "destino", como se presenta en *El viaje interminable* y *Geografía invisible de América*. El movimiento de los cuerpos celestes y las leyes de la naturaleza ("La mecánica urgente del azul es la llave/ que Dios escamotea a las manos del sueño") desvelan-ocultan esta energía numinosa que influye, en forma de "luz", sobre el ser: "Gira la luz con una fuerza que nadie siente,/ pero que arrastra cada silencio a su memoria./ […] Y cada gota cae muda hacia su destino". En la anterior metáfora citada entre paréntesis, el verbo "escamotea" amplifica los ecos de ese "Dios" jugador que ágilmente oculta o dispone del ser y la creación a su voluntad, que desde la poesía náhuatl hasta latinoamericana del siglo XX se viene pronunciando, según se demostró en el capítulo anterior.

El ser, pese a su libertad de voluntad, ha de cumplir el determinismo sagrado vía racional o mística, o bien ambas complementariamente, porque las limitaciones y posibilidades de ambas noumenotécnicas están en su "sed de fuego", cuyo fin siempre será, en efecto, "darle a tu sueño/ la forma de mi sueño" y alcanzar la vivencia de lo justo.

Aunque no se menciona nada sobre la astrología en la Torá, el judaísmo la prohíbe en dos pasajes bíblicos (Levítico 19: 26; Deuteronomio 18: 9-12), debido a que se relaciona con la adivinación. Las prácticas astrológicas babilónicas fueron ridiculizadas asimismo (Isaías 47: 13; Jeremías 10: 02). Por eso, Dunash ibn Tamim, científico judío del siglo X, rechazó la validez de la astrología como ciencia (Langermann, 2007), lo mismo que Maimon (Wolfson, 1941) y el hispano-judío Isaac ben Joseph ibn Pulgar (*Enciclopedia judía*, 1906). No obstante, por contacto con la herencia helénica, algunos filósofos, cabalistas y rabinos estudiaron y comentaron a favor de los saberes astrológicos. El tudelano Abraham ben Meir ibn Ezra (1089-1167) consideró que las estrellas gobiernan el mundo sublunar y, por tanto, en ellas está escrito el destino del ser; sin embargo, Dios, al estar sobre estas, puede anular tales influencias, de ahí que el ser cuando se adscribe al estudio de la Torá se libera de las leyes estelares (Gómez, 1994). De forma similar a Ezra pensó el rabino provenzal Abraham ben David de Posquières (1125-1198), quien aseguraba que el ser podía superar la influencia astral según su fe en Dios (*Enciclopedia judía*, 1906); o bien a medida que perfeccionara su pensamiento e interactuara con el Intelecto Activo que conoce el orden astrológico, como afirmó el provenzal Levi ben Gershon (1288-1344) (Guttmann, 1933). En el siglo XVIII, el rabino italiano Moshe Jaim Luzzatto (1707-1746) (1997) analizó la influencia estelar sobre los seres humanos y los acontecimientos terrestres y estableció que las estrellas y los planetas mantienen la existencia física de todo en la Tierra, ya que actúan como transmisores de la fuerza espiritual a las entidades físicas. Con el pensamiento de este último parece coincidir, efectivamente, el planteamiento del sujeto lírico en las susodichas estrofas, cuya propuesta ―en ella también resuena el pensamiento filosófico indoamericano― contraviene las prohibiciones de la tradición talmúdicas y la máxima: "La ley no está en los Cielos" (Deuteronomio 30: 12).

En fin, por su naturaleza sagrada y el determinismo manifiesto a través de ella, el ser debe presentarse éticamente, para sí mismo y la comunidad, como *tzadik*. Esto implica:

1) Un apego a la Ley y las prescripciones derivadas de ella, pues sabe que la Palabra "no es cosa de este mundo,/ sino vasija que en sí misma nace,/ y donde Dios ha puesto/ toda la profecía de sus músicas salvas".
2) Una firmeza inquebrantable cimentada en la Palabra ―resuena acá el principio náhuatl de la verdad como *neltiliztli*, estudiada en el capítulo anterior―, como "la roca donde el águila deja/ una estela de sol que tuvo sangre,/ señalando la zona móvil de lejanías,/ donde el cielo se tiene/ que atar a la memoria indefensa del mundo".

3) Un crecimiento místico hacia lo celestial, experiencia que se contempla en las hierofanías vegetales: “Como el árbol que sostiene horizontes/ y hunde sus raíces más hondas hacia el sueño,/ y levanta sus ramas más heridas/ hacia el nombre de furia/ de la estrella imposible”.
4) El deseo ascensional y la experiencia constante de lo sublime numinoso, es decir, la apetencia del misterio fascinante: “Como la sed del prado/ que heredó de la lluvia/ ese hábito profundo/ de implorar cada alba/ la extensión renovada del milagro.// Como el mar que se sabe/ cubierto por la mano perfectamente azul/ del ángel de la noche y de la vida”.

El ser, pues, debe mantenerse inconsútil y fiel a la Ley a pesar de las adversidades, debido a su severidad moral y vivencia de *guevurá*: “Y así en tu corazón crecerán los prados,/ y los prados serán tu corazón,/ y en los prados al odio lo borra el cielo”. Obsérvese, en relación con *Geografía invisible de América*, la redundancia de los “prados” como símbolo ascensional que connota el deseo de elevación y la grandeza de lo numinoso en el cosmos; de ahí que el sujeto lírico coloque este símbolo en una sintaxis imaginaria junto a “corazón” que, como se mencionó, es el centro racional, emocional, intuitivo y espiritual, gracias al cual se logra un acercamiento al excedente de significado de lo sagrado (“prados”).

En estos versos, resuena el mismo planteamiento de los versos de ha-Levi y Moše ibn Ezra, respectivamente: “Mira el camino recóndito del alma,/ búscalo y descansarás;/ te iluminará y encontrarás la libertad,/ porque aún estás preso, y el mundo es la cárcel.// ¡Que el saber sea el mediador entre tú y Él!/ ¡Aniquila tu voluntad y cumple con la Suya!/ […] ‘Mira el deleite del honor divino con el ojo de la sabiduría,/ sin alas se eleva hacia Él’” (cit. en Bossong 43 y 47).

Quien infrinja la Ley y sus preceptos es un criminal más en el nivel religioso que judicial. El ser profano es, por ende, el injusto ante la Palabra, ese “Alguien [que]/ ha pactado en la noche algo/ que la noche no sabe”, “Alguien [que] se apaga/ en un rojo estertor/ de casa despoblada,/ de beso traicionado,/ de incinerada flor ante su gloria”. Su modo de vida es ese “Algo que resta un corazón/ a este milagro de caer al alba”. Empero, más que el desacralizado o descarriado, es todavía más injusto quien no ayuda al otro a (re)encauzar su camino, puesto que lo ha dejado morir en lo profano y, por consiguiente, ha desatendido la sexta *mitzvá*: “No matarás” (Éxodo 20: 13, epígrafe de “Las piedras del crimen”). Resuena igualmente en este planteamiento la herencia bíblica cristiana del apóstol Pablo cuando dice: “*El que ama al prójimo ha cumplido la ley*. En efecto, lo de: no adulterarás, no matarás, no robarás, no codiciarás y todos los demás preceptos, se resumen en esta fórmula: *amarás a tu prójimo*

como a ti mismo. La caridad no hace mal al prójimo. *La caridad es, por tanto, la ley en su plenitud*" (Romanos 13: 8-10).

En el planteamiento ético del sujeto lírico, resuena la moral racional de Paqūda (1994), para quien moral y razón unificadas se fundamentan en los deberes religiosos y espirituales del corazón y la consciencia según la tradición escrita y oral, puesto que la sabiduría, el poder y la misericordia de Dios se manifiestan en el mundo y, por tanto, el ser se encuentra obligado a someterse a Él, obedecerle y servirle con humildad, examinarse conscientemente, arrepentirse de los pecados y desprenderse internamente del mundo, con el propósito de alcanzar su Amor, la dignidad y el beneficio divino. De ahí que el ser moral-racionalmente correcto esté obligado con los demás para guiarlos, servirles y elevarlos moral, racional y espiritualmente ya que, de acuerdo con Paqūda:

> no todos tienen capacidad para alcanzar el clímax de la ciencia y la razón que nos lleven a Dios y por eso la Escritura y la Tradición nos conducen a todos a la felicidad última del hombre y a una auténtica religión, siempre y cuando, aun los más incultos, sepan que lo fundamental es lo que los sabios han hallado de los deberes internos aunque el pueblo llano no lo razone y demuestre (Lomba 47).

Estos principios de Paqūda, junto a los de Gabirol, fundaron la moral judía en general. Antes de ellos, la moral no constituía un sistema deductivo-racional, sino que se cimentaba sobre los mandatos divinos establecidos en el Pentateuco, Proverbios y las reglas conductuales procedentes de los libros sapienciales de la Tanaj, es decir, los 613 preceptos de la ley mosaica (Lomba, 2001).

Así pues, desoír u olvidar la tradición implica la injusticia y, en consecuencia, la génesis de los vicios por ausencia de una ética sagrada. Por eso, el sujeto lírico formula una serie de sentencias en "Las piedras del odio", utilizando la misma estructura sintáctica de las *mitzvot* bíblicas: oraciones exhortativas introducidas por un adverbio de privación. A medida que el ser acata estas sentencias, decrecerán en él los vicios y se convertirá en ejemplo de lo justo para la comunidad. La severidad de estas cláusulas advierte que el ser mantendrá su fidelidad a la Ley y sus tradiciones, a pesar de circunstancias adversas que lo insten o fuercen a abandonar su credo. De ahí que se evoquen algunos momentos históricos cuando los antepasados israelitas, los hispano-judíos o sefardíes fueron violentados a dimitir de sus creencias; verbigracia: las conversiones ("no darás un recuerdo por un olvido", "no darás una sombra por un ayer,/ no darás un ayer por un camino"); la crisis social, reducción y restricciones de oportunidades debido a los estatutos de linaje y limpieza de sangre ("no darás una espada por una sangre", "no darás un milagro por una herida"); las amenazas inquisitoriales ("no darás un olvido por una espada", "no darás una lágrima por una noche",

"no darás un silencio por una muerte"), las medidas establecidas por la Contrarreforma española ("no darás un perdón por un milagro", "no darás una herida por un canto,/ no darás un canto por un silencio"). Tal probidad y rigidez exigidas por el sujeto lírico respecto de la Ley habrían de generar en el ser, sin duda, el gozo de hacer el bien y cumplir con Dios. Esta posición recuerda el pensamiento de Crescas (Harvey, 2001; Guerrero, 2001), para quien la máxima aspiración debe ser amar a Dios de forma que se corresponda a su grandeza infinita. Para lograrlo, se debe encontrar gozo en el cumplimiento de sus mandamientos, cuyos objetivos son la revelación y la perfección de las costumbres, creencias y la felicidad del alma, no la felicidad temporal. Así, gracias al amor, y no por la mera razón, el ser alcanza la *d*^{e}*ḇequt* y la felicidad eterna, esa que es el amor y el temor, lo tremendo y lo fascinante, que siente el ser místico por Dios. La felicidad, por ende, es para el justo, el sabio y el piadoso.

Lo principal de cumplir con las *mitzvot*, según el sujeto lírico, es la vivencia del amor y el temor de Dios, puesto que Él permite por su gracia la purificación del mundo ("A lo largo del tiempo y sus estrías ciegas/ es posible seguir las huellas del diluvio"). Él sentenciará con su poder terrible a todos ("Maldecir, bendecir: dos caras de un abismo/ idéntico y con alas"), justos e injustos por igual ("No callemos, hay un final de sombra,/ y hay un final de vida"). Nótense los ecos del pensamiento de Crescas en estas enunciaciones.

La comunidad religiosa debe crecer como "las islas/ radiantes de mil ojos, que aprenden lentamente/ la dirección de estrella que les pide la luz". Estas "islas radiantes" remiten al *š*^{e}*ḇirat ha-k*^{e}*lím* que, en el contexto del juicio final, da paso al tercer concepto luriánico: *tiqqun*, la reparación del mundo, la reunión plenaria con Dios, ese pacto míticamente establecido ("Fue de vida, porque Yo no he olvidado,/ no olvidaré, no puedo olvidar la marea/ de silencio azulísimo,/ que combate en las manos del hombre contra el mundo"), garantía de paz y vida eterna, del tercer Templo, siempre y cuando se viva el sometimiento a la Ley y la *irá* de Dios, es decir, el poder de *guevurá*:

> De paz ha sido, porque no hay semilla,
> ni yema duradísima, ni espejo de la tierra
> en todas las dulzuras, si no hay sometimiento
> a la ley del milagro, o sea al don de música
> que Yo puse en los ojos de la vida.
>
> De vida y paz, oídme esta vieja insistencia
> de dioses y de escarchas que no habréis de olvidar.
> De paz y vida contra el espejismo
> de la suma de sangres sobre sangres,
> para que cada hijo de la tierra regrese
> a Mí trayendo el día perfecto de su asombro. (91)

2.7. *JESED* O "BONDAD, CARIÑO"

"*Jesed* y *guevurá* actúan conjuntamente para crear un balance interno, en la aproximación del alma al mundo exterior" (Ginsburgh, "Guevurá…" §4). Mientras el brazo izquierdo repele la injusticia, el brazo derecho de *jesed* acerca a los otros; por eso, esta *sefirá*, el primer atributo emotivo inherente a la creación, impele al alma a establecer una conexión con la realidad exterior: el deseo de abarcar y agraciar la creación toda con el *ahavá* o amor y la bondad de Dios, los cuales se manifiestan en la perfección, armonía y unicidad cósmica (Ginsburgh, 2012f).

Con *jesed* se relacionan ocho poemas: "Las piedras de enlazadas", "Las piedras de la caridad", "Las piedras de la hermandad", "Las piedras de la fraternidad", "Las piedras de la paz", "Las piedras del temor", "Las piedras del abrazo" y "Las piedras del compañero".

Como se argumentó en la sección anterior, el *tzadik* debe ser justo consigo y con su comunidad, cumpliendo racional y espiritualmente la *hajalá*. Solo así, vivirá y demostrará a los otros el mismo amor y bondad que Dios tuvo con la creación, al tiempo que experimentará la unicidad cósmica.

El ser hispano-judío justo, según el sujeto lírico, no debería vivir el individualismo que las sociedades (pos)modernas demandan en ocasiones. En "Las piedras enlazadas", se critica el *modus vivendi* individualista, el cual se asocia, desde la perspectiva judaica, con lo inmoral y, por ende, lo arreligioso: "¿Dónde terminas tú,/ tu soledad de torre con espejos y vida,/ tu canción pequeñísima/ e inmensa, como el trigo/ que si fuera una espiga,/ una sola, una sola, sería solamente/ una brizna de nieve que no nace ni muere?" Este comportamiento solo genera a un ser mezquino, desconocedor de su doble naturaleza y pertenencia cósmicas, y su demanda moral con el otro y lo *Otro*: "¡Calla! Si el cuerpo mismo/ no es tuyo, sino un rojo/ sitio donde te sueñas,/ ¿por qué escondes el pan/ como sombra sin sombra,/ y no lo haces una alta/ guirnalda entre los hombres?" De ahí que el sujeto lírico apele a la obligación moral-religiosa, la participación social, el amor y la ayuda al prójimo. Estos son sugeridos por el "lazo" y la "guirnalda", ambos símbolos cíclicos que, como el significado de "lazo" en *tiferet*, representan la armonía y unicidad cósmicas ("un lazo/ entre el amor y el mundo", "guirnalda entre los hombres").

Empero, si el ser no tiene *ahavá* ni bondad con el otro, Dios tampoco los tendrá con él; provocará, pues, el aspecto colérico y terrible del numen: "Ni una miga de polvo/ subirá a tu silencio". Por eso, en "Las piedras de la hermandad", el sujeto lírico emplea un tono recordatorio y sentencioso cuando expresa rotundamente que la palabra poética también tiene por función advertir sobre las consecuencias de desacatar los preceptos sagrados: "Este poema

tiene un deber:/ avisarte, que el próximo desnudo/ podrás ser tú sin alba". El sujeto lírico evidencia, de esta manera, su compromiso social, poético, moral, religioso y existencial que también él tiene con el otro desde su posición de poeta.

En fin, la fuerza de *jesed* conduce a que el ser religioso judío se abra volitiva y caritativamente al otro y conecte con lo exterior. Este es el sentido de la "puerta" en "Las piedras de la caridad": "Deja abierta la puerta./ Deja abierta la puerta./ Deja abierta la puerta.// *La llave está en tus manos de ceniza y milagro,*/ *dorada*, *oscura y viva como un dedo de Dios*./ […] Deja abierta la puerta./ Las raíces perdidas hablarán de tu amor". En este acto voluntario motivado interiormente por *jesed*, resuena el determinismo causal de Crescas (Harvey, 2001; Guerrero, 2001).

No obstante, ¿de qué formas se abre el judío observante al otro? Una de las prácticas principales de las prescripciones halájicas y su código de conducta es la *tzedacá* o limosna. Su cumplimiento se expresa en Deuteronomio 15: 7-8 ("Si encuentras algún pobre entre tus hermanos que vive en tus ciudades, en la tierra que Jehová te ha de dar, no endurezcas el corazón, ni le cierres tu mano, sino que ábrela y préstale todo lo que necesite"; este es el epígrafe de "Las piedras enlazadas") y Levítico 25: 35-6 ("Si un miembro de tu pueblo se ha empobrecido, así que no se puede sostener entre ustedes, lo asistirás como lo harías con un extranjero o un residente temporal, para que pueda continuar viviendo con ustedes. No le cobres interés ni de otra forma obtengas ganancia de él, sino teme a Elohim, para que tu hermano pueda continuar viviendo con ustedes"). De acuerdo con Díaz-Mas y Puente (2007), la *tzedacá* abarca desde una limosna estrictamente hablando, hasta atender las necesidades del prójimo: la caridad. Puede responder a una iniciativa individual o encontrarse canalizada a través de instituciones comunitarias. Por ello, en las comunidades judías son frecuentes las obras de beneficencia: auxiliar a los pobres con vestido o comida, sostener económicamente a los estudiantes de la Torá, contribuir con el casamiento de muchachas pobres o huérfanas, ofrecer préstamos sin intereses a pobres o personas en apuros económicos, entre otros. Los favores pueden ser materiales o no. Se consideran *mitzvot* visitar y atender a los enfermos, así como la hospitalidad especialmente durante las comidas y las cenas familiares en determinadas festividades. Los poseedores de más deben contribuir con el mantenimiento físico y espiritual de los otros. Los judíos piadosos reservan la *ma'aser* o décima parte de sus bienes para la beneficencia social y ayuda mutua, en recuerdo de los diezmos entregados al Templo de Jerusalén.

Por su parte, el sujeto lírico traduce el *ahavá* y la *tzedacá* en términos como: hermandad, fraternidad, paz y unión.

En primer lugar, simboliza la hermandad como un "manto". Este connota el abrigo entregado al otro y la identificación con este: "Dar el manto es darse a sí mismo" (Chevalier y Gheerbrant 686). Tal significado está presente en las culturas cristiana, en el relato de san Martín; en la judía, en la narración de Elías y Eliseo (2 Reyes 2); y en la musulmana, en la tradición sufí (Chevalier y Gheerbrant, 1988). Bajo el "manto de la noche", el sujeto lírico ofrece el "manto del poema" para cubrir el "frío" y el "silencio" profanos y existenciales del otro, sea este ya un "niño/ a quien duele mi ausencia", ya un "anciano/ que grabó la distancia", ya un "caminante sin nadie", pues ellos: "¿qué manto sino el m[í]o,/ el nuestro, inagotable,/ cubrirá contra el cierzo/ del desamor del aire?" Con esta pregunta, se involucra al lector en la acción de proteger al desamparado y solitario.

En segundo lugar, el sujeto lírico entiende la fraternidad como la ayuda y la asistencia dadas al otro cuando se proclama la Palabra y anima la experiencia religiosa en el ser dispuesto a ella, necesitado de ella. Esta es, en su criterio, la misión del justo: "*Eres un vaso lleno por el ayer*./ Colmado por el día/ de plata que no fuiste./ *Vas por el mundo*/ *incendiando las rosas*/ *que ya son un incendio*,/ *convocando a la espiga sorprendida*/ *que ya te convocó en tu nacimiento*". Redunda la metáfora del ser como un "vaso": él es un continente de historia, herencias y tradición cultural ("ayer"), desde las cuales habla, actúa socialmente y ofrece su "amor" como un "arma". Esta última connota los poderes interiores y las virtudes espirituales (Chevalier y Gheerbrant, 1988), que en el caso del *tzadik* ha de ser su "amor": el instrumento diairético con que defenderá al otro del "frío", el "silencio" y la soledad profanos y existenciales.

En tercer lugar, se justifica todavía más la importancia de la fraternidad, pues gracias a la proclamación de la Palabra se intenta despertar en el "hombre que no sabe mirar", "los que seguís temiendo el espanto heredado/ de morir azulísimos" ―se escuchan en esta imagen ecos de la imagen de las mujeres ahogadas tanto de "Romance sonámbulo" como de "Piedra de sol" comentadas en el capítulo IV― la revelación, la experiencia mística y, con ellas, la "paz":

> Pero Dios ya lo sabe y en su voz está escrito:
> llorarás al mirarme porque te falto Yo
> que soy tu otro destino que no baja a las horas.
> Esto no es un secreto, pero nadie lo sabe:
> Dios nos dará la paz, la resina perfecta
> de los bosques del sueño en su consumación,
> cuando le devolvamos la ancha brisa del mar
> que [É]l nos puso en los ojos, ya convertida en la última
> estrella que debemos como pan al silencio. (85)

En cuarto lugar, de la "paz" deriva el sentimiento de encontrarse unido al numen. La *adhesio Dei* se vive tanto en el plano individual como colectivo a través del convivio ("Cada vaso será una verdad sobre la mesa"), donde hay protección y "amor" mutuos ("cada uno será y será como un ángel:/ en el ojo el amor y en el amor el viento./ ―El viento herido, herido de la fraternidad.―"), la posibilidad de compartir verdades reveladas y vividas ("Cada espada una sombra aprendida a la muerte/ en su óxido terrible detenida", "Aprenderéis el fuego que sostiene a las piedras/ ahí, sobre las torres que algún día serán alas"), el común deseo de ascensión ("Buscaréis el deseo por su nombre de prados") y, en acción de gracias, la oración obligatoria al anochecer, el *'arbit* ("No olvidéis la última palabra de la noche/ porque de ella el alba aprendió sus estrellas"). Así pues, los hermanos de la comunidad religiosa quedan "trenzados en el único abrazo/ que os ordené al nacer: ser alas de mi asombro": la vivencia de lo sagrado. El "abrazo" se suma por su significado en este contexto a la semántica simbólica de los "lazos" y la "guirnalda".

Alcanzar esta "paz" de la *unio mystica* equivale a la felicidad generada por el amor y temor a "Dios", según Crescas (Guerrero, 2001). Cumpliendo las prescripciones, el ser se ayuda a sí mismo y al otro a superar la modalidad de la vida profana e individualista y reflejar cada vez más diáfana la armonía y el amor dentro de la creación, dentro de ese "espejo", esa "agua" que es la Torá, "Dios", su Nombre: "saber caer/ de la espina al espejo/ de la espina en el agua". El "agua" es símbolo de *jesed* (Ginsburgh, 2012f). De esta manera lo revela Proverbios 27: 19: "Así como el agua refleja el rostro, así un humano refleja al otro". Además, si el amor y la bondad son atributos de la esencia de Dios, también se encuentran presentes en la plenitud del "nombre del agua", el Tetragrámaton. La felicidad de la *unitas indistinctionis* ha de permitir que el ser religioso judío viva sin temor a "Dios" ―como los cristianos―, pero con Él en el "corazón": "seguid creando la altísima/ burbuja de la lluvia del amor./ Besad ríos, cuerpos, navegaciones,/ estrujad la madera de la vida cegada/ hasta volverla oro, oro, oro del mundo./ Ese es vuestro deber: ser oro infatigable/ contra el miedo de Dios".

Las acciones de *jesed*, en definitiva, conducen a la justicia y la sabiduría. Para Gabirol (1987), esta última está constituida por la humildad, la paz, la tolerancia, el pudor, la prudencia, la gravedad, el dominio de las pasiones y la educación. Para el sujeto lírico, la caridad, la hermandad, la fraternidad, la paz y la unión componen al ser religioso, justo y sabio. Para ambos, el amor y la generosidad son virtudes morales, porque el ser místico siempre es un compañero del otro:

> Un hombre es dos estrellas.

Una estrella no es nadie.

[…]

Un hombre es dos caminos.
Un camino no vuelve.

Un hombre es dos palabras.
Una palabra es llanto.
Un hombre es dos estelas.
Una estela es la noche.

[…]

Héroe de la distancia.
Vaso de otras memorias.

Tú no puedes volar.
Vuela el otro en tus manos. (104)

2.8. *BINÁ* O "ENTENDIMIENTO"

Biná se ubica en el hemisferio izquierdo del cerebro, según el *tzelem Elokim* (Ginsburgh, 2012d). Por eso, se asocia con la capacidad del análisis conceptual y el razonamiento tanto inductivo como deductivo. En este sentido, posee dos *partzufim* o caras: el superior, *Ima Ilaá* ('la madre superior'), corresponde al poder de captar y comprender las ideas de *jojmá* o la sabiduría; el inferior, *Tevuná* ('comprensión'), representa el poder de asimilar conscientemente las ideas, la habilidad de examinar el grado de verdad o falsedad inherente en ellas y, por consiguiente, la facultad de explicar y elucidar conceptos tanto para uno mismo como para los otros. En conjunto, ambos *partzufim* son conocidos como *Ima* o la madre, ya que se encuentran al tope del pilar izquierdo del árbol sefirótico. La propiedad de *biná* es, pues, distinguir y diferenciar entre ideas, de ahí que genere un estado de *simjá* o alegría. En relación con el *tzelem Elokim*, *biná* se sitúa en el hemisferio izquierdo del cerebro.

A la luz de esta *sefirá* se interpretan "Las piedras del bien", "Las piedras de la fe", "Las piedras del conocimiento", "Las piedras de la voz", "Las piedras del riesgo" y "Las piedras de la verdad".

Por su doble naturaleza, por su doble capacidad intelectiva, deductiva e inductiva, el ser cada vez se convierte en un ente incompleto y estable, justo, solidario, espiritual. Si bien, como se dijo en el capítulo anterior, la intuición es energía psíquica que religa lo inconsciente con lo consciente, lo universal con lo individual, lo cósmico con lo humano, lo trascendente con lo inmanente, lo objetivo con lo subjetivo, la facultad racional asimismo tiene por función la reunión y la apertura de la experiencia, no cuando su *vector* es *epistemológico* y va desde lo racional hasta lo real como predomina en el espíritu científico de los siglos XX; no cuando se

dedica a la *fenomenografía*, base del racionalismo empirista, al mero conocimiento objetivo inmediato y de causas finales; sino cuando manifiesta un *vector abstractivo*, va desde la experiencia hasta la razón y se vuelve, entonces, eficiente, *incompletud* esencial, dado que permite la dialéctica entre lo empírico y la *fenomenotecnia* (la producción de fenómenos nuevos, describibles y explicables) y, en consecuencia, impulsa a que: "La razón, felizmente incompleta, ya no puede dormirse en la tradición, ya no puede contar con la memoria para recitar sus tautologías" (Bachelard, *El compromiso…* 14); ya no puede describir solamente un mundo estático sin producirlo. Siguiendo estos principios de Bachelard (1981, 2009a, 2009b), la facultad racional debe trascender el empirismo científico y alcanzar un *superracionalismo* dialéctico, ese nivel donde: "el espíritu científico sueña. Es aquí, y no en otra parte, donde se origina la ensoñación anagógica, aquella que se aventura pensando y que piensa aventurándose; aquella que busca una iluminación del pensamiento por el pensamiento, que encuentra una intuición súbita en el más allá del pensamiento formado" (Bachelard, *La filosofía…* 34-5). Así pues, la doble capacidad intelectiva, intuitiva y racional, le permite al ser la captación y comprensión de ideas profundas y su asimilación consciente, *Ima Ilaá* y *Tevuná*. Le permiten saber que "Cada línea del mundo guarda rosas de fuego/ que habréis de deshojar del lado del asombro"; que "No. No estáis sobre la tierra para inventar la nada,/ sino para enlazar la sed a sus raíces"; pues "Tú sabes d[ó]nde está todo/ porque puedes encontrarlo./ […] Que tú ya sabes la sangre, el pan,/ la sed y sus totales milagros". Como pensó el filósofo hispano-judío Šem Ṭoḇ ibn Falaqera (1225-1290), la razón es el elemento necesario para tributar el verdadero culto a Dios y acercarse a Él (Sáenz-Badillos, 2001).

Desde la perspectiva cabalística de *biná*, así como la bachelardiana, la intuición y la razón no se encuentran enfrentadas, ni una descarta a la otra, sino que constituyen una propiedad, *coincidentia oppositorum*. Sin embargo, su dicotomía diferenció entre una mística racionalista-aristotélica y una antirracionalista dentro de la misma filosofía hispano-judía, ya que durante el siglo XIII se vivió una problemática espiritual, científica y filosófica en España y Provenza: no se trató de un rechazo absoluto de la filosofía, sino de la primacía de los estudios filosóficos como real camino de salvación frente a la tradición (Fernández, 2001; Sáenz-Badillos, 2001; Harvey, 2001; Guerrero, 2001). Por un lado, Gabirol, Paqūda, Maimon, Abulafia, Ezra, Falaqera, León Hebreo, el arevalense Yosef Ibn Saddiq (siglo XV) y el barcelonés Abraham Bar Hiyya (1070-1136), entre otros, apostaron por la razón-fe: defendieron que el ser debía creer en Dios no solo por tradición, sino también por demostración racional ya que, desde el enfoque aristotélico, el perfeccionamiento humano únicamente se lograba mediante el ejercicio de la razón. Por otra parte, Crescas y ha-Levi estuvieron en contra de las doctrinas racionales que con argumentaciones de origen

aristotélico proclamaban la superioridad de la razón sobre la inspiración divina de Moisés. En su opinión, estas argumentaciones amenazaban el hecho de que la revelación fuera la guía única para el ser. Su defensa por la fe-revelación fue total. Aun así, Crescas no desestimó del todo el valor de la razón, ya que mediante esta se podía conocer algunas verdades filosóficas. Ha-Levi sí se opuso por completo a la razón.

Esta oposición clásica produjo que, para la mayoría de los pensadores judíos del medievo, los filósofos ocuparan un lugar destacado en la escala de valor de la humanidad; aunque los profetas siempre poseyeran una categoría superior, dado que eran quienes más se acercaban a Dios y llegaban a tratar más directamente con Él (Sáenz-Badillos, 2001).

En la palabra poética de *Todas las piedras del muro*, se conjugan, con un grado mayor, la confianza en las revelaciones, manifestaciones divinas y preceptos expresos a través de la Ley y, en un grado menor, algunos planteamientos y problemas filosóficos que se reconocen como *qiyās* o argumentaciones racionales, hasta cierto punto, insuficientes. Juntos, el camino real de la revelación y el pensamiento filosófico señalan un medio *otro* por que el ser religioso alcanza la comunicación y comunión con Dios. Esta sería una actitud derivada de los enfrentamientos vividos por la mayoría de los poetas, filósofos y religiosos hispano-judíos y sefardíes durante el siglo XIII: una actitud con la cual el sujeto lírico evoca su tercera voz cultural hispánica ―dígase tercera no siguiendo ningún orden jerárquico, sino por la ubicación de *Todas las piedras del muro* en *Infinita memoria de América*―.

Los firmantes del *Manifiesto trascendentalista* partieron igualmente de una oposición entre la poesía y la ciencia al proponer algunos de sus principios ideológicos. Sin embargo, ellos mismos han venido reuniendo, de modo intencional o no, estos contrarios en sus obras posteriores a 1974. En el caso de Albán, *Enciclopedia de maravillas* supone la máxima unión del enciclopedismo científico y la visión metafísico-poética de la realidad, la objetividad y la subjetividad reunidas por el principio de similitud (Campos, 2015a). Los actuales poetas trascendentalistas han llegado a entender que el saber poético y el científico se van encontrando cada vez más. Reconocen el racionalismo y sus límites, los aceptan, pero, sin oponerse a ellos, buscan superarlos. El racionalismo, visto así, sería un subconjunto del trascendentalismo necesariamente superable.

El sujeto lírico de “Las piedras del conocimiento” distingue lo temporal y lo intemporal, lo inmanente y lo trascendente, aun cuando se encuentran unidos en la realidad del mundo. Considera que el *tzadik* también desarrolla esta misma destreza ya que, con base en su experiencia vital (intuición y razonamiento), reconoce lo profano y lo sagrado, lo falaz y lo veraz de la realidad:

Tú ya conoces la herida
que sólo golpea la muerte,
el mar con sangre en los puentes,
el cielo que se va haciendo
de gaviotas incendiándose,
el bosque de la distancia,
la lágrima entre los cuencos
de su sombra que son sombra.
[…]
Con la guadaña del tiempo
puedes abrir los silencios,
y sacarles ese rojo
relámpago del asombro. (37)

En la metáfora "la guadaña del tiempo", se escuchan reminiscencias de los mitos helénico de Cronos y latino de Saturno, dioses con la "guadaña" entre sus manos para segar lo viviente. Asimismo, se oye la metáfora del poeta hispano-musulmán ʻAbū Muḥammad ʻAbd al-Wahhāb al-Mālaqī: "La muerte es un segador sin hoz que se arroja lo mismo sobre los que quedan en su patria que sobre los que se exilian" (cit. en Pérès 472); una metáfora, en apariencia sin conexión con los mitos antedichos, que surgió en la crisis de los reinos de taifas andalusíes y los almorávides. Esta metáfora fuera, a lo mejor, el origen de la figura de la muerte como un esqueleto con capucha y guadaña, la cual se extendió por Europa y constituyó una kratofanía infernal en el siglo XV (Chevalier y Gheerbrant, 1988), y que llega hasta hoy a la cultura popular occidental.

Tanto el sujeto lírico como el *tzadik* son capaces de dialogar consigo y los otros, con el fin de elucidar qué es la *emet*, la "verdad" ("La ley de la verdad es el sueño del hombre./ La arena de la noche es la verdad del tiempo./ La verdad, la verdad, qué palabra con torres:/ algunas destronadas y todas invisibles"). Deducen que la única "verdad" permanente es el pléroma divino: "Debemos aceptarlo: *Dios es un gran espejo*,/ *quizá el único espejo*/ *donde las cosas buscan sus espejos de vida*". Como se acotó en las secciones de *iesod* y *hod*, redunda la imagen de "Dios" como Idea, fuente e instrumento de la "verdad", espejo y reflejo de la creación y el ser. De ahí que el sujeto lírico exprese: "no hay espejo/ que no sea espejo de tu alma".

Según la cábala teosófica, la Esencia numinosa es espejo-reflejo del Nombre, la plenitud y el misterio del cosmos, el Uno que es la Torá:

> la Torah, que está compuesta de múltiples nombres contenidos dentro del nombre único, es el espejo en el que aparece la imagen de Dios sin imagen cuando se refleja en el espejo de la imaginación del místico. Ese doble reflejo describe adecuadamente la condición hermenéutica que orientaba a los cabalistas zoháricos por el camino del pensamiento poético: el texto es un espejo que refleja la traslucidez de la imaginación del lector y la imaginación del lector es un espejo que refleja la traslucidez del texto (Wolfson, "Moisés…" 176).

Por tanto, la Torá, el Tetragrámaton, el cosmos, Dios, este doble espejo-reflejo, es la única fuente-instrumento de la "verdad". Por eso, según Moisés ben Šem Ṭoḇ, la "verdad" del pléroma divino y su misterio únicamente se vuelven visibles en el momento de la revelación, cuando la Palabra se oye y ve nuevamente durante el cumplimiento de los actos y preceptos ordenados por la Torá, o bien en la realidad fenoménica de la creación (Wolfson, 2001). Evidentemente, el pensamiento del sujeto lírico se encamina por esta dirección. De ahí que, en conjunción con la luz de *jesed*, establezca por máxima: "El amor a Dios es un sueño complejo"; y, según *guevurá*, que "el amor a Dios nace de la obediencia/ a un corazón mayor". En relación con este último punto, aparece como epígrafe de "Las piedras de la fe" la primera *mitzvá*: "Amarás a Jehová tu Dios, con todo tu corazón, y con toda tu alma, y con todas tus fuerzas" (Deuteronomio 6: 5).

No obstante, el sujeto lírico cuestiona: "¿qué importancia tiene el que nosotros,/ húmedos de destino y transparencias,/ creamos o no en un Dios que sea todas las rosas/ una a una y plurales como lluvia debida?" Como se señaló en la sección de *iesod*, el sujeto lírico, pese a su creencia religiosa, es capaz de cuestionarse el misterio de lo sagrado, la dependencia del ser respecto del numen, o viceversa. Arguye que ambos se necesitan mutuamente, dado que Él decidió crear al ser para que viviera el "asombro" de su misterio y, así, la divinidad justificaría el repliegue de Sí mismo, el *ṣimṣum*, en el momento de la creación. A fin de cuentas, el ser, la creación y Él son Uno. Por tanto, responde a la anterior pregunta de este modo: "Quizá ninguna o toda, o solamente —y basta—/ que su amor decidió llevarnos al asombro". Su respuesta, empero, no es absoluta. Él mismo relativiza esta situación "que quizá es mejor dejar/ para otra vida, otra memoria, otra verdad./ Pero es inevitable" no dar o tener una respuesta al respecto. Nótese en estos últimos versos una sugerencia sobre una "vida" posterior, más que del judaísmo, motivada por la idea de la metempsicosis presente en otras voces culturales del sujeto lírico, como la indoamericana o la helénico-platónica.

En su respuesta, se escuchan ecos de la filosofía de Crescas y León Hebreo. Para el primero (Harvey, 2001; Guerrero, 2001), la creación es resultado de la necesidad libre, la voluntad, el amor y la bondad de Dios. De este modo, los atributos fundamentales de Dios serían el gozo, el amor y la libertad. Gozo y amor son acciones de la divinidad antes que pasiones; ellos son el placer de su voluntad:

> Dios, pues, se regocija y ama al causar su difusión de la bondad en los seres creados. El gozo que Dios experimenta de manera infinita y esencial es amor. Soberana Bondad por su esencia, Dios derrama desde sí el Bien; su felicidad está en la creación, que no es un acto único, sino que implica también mantener al mundo en su existencia. Dios ama a sus creaturas y este amor, infinito, se goza de hacer el bien. La creación, por tanto, es el paradigma del amor divino, fruto de su voluntad (Guerrero 158-59).

Dado que el amor y el gozo son esenciales a Dios y la perfección, por tanto, de ellos deriva la perfección del amor del ser, su libertad y gozo de hacer el bien.

León Hebreo (2002) comparte esta anterior idea de la perfección del amor y la creación de Dios: "En su dimensión universal, el fin del amor es la restitución de la perfección originaria: siendo el universo 'amoroso', producido por Dios mediante el amor, Dios lo ama como un padre a su hijo, no para deleitarse en la unión con el amado, sino para que el universo llegue a su mayor grado de perfección" (Soria 220).

Con todo, el sujeto lírico aplica el método analítico para diferenciar en la realidad fenomenológica la "voz" de ese amor perfecto y numinosa, la misma que míticamente se le reveló a Moisés ("Entonces Jehová dijo a Moisés, he aquí, Yo vengo a ti en una nube espesa, para el pueblo oiga mientras Yo hablo contigo, y también para que te crean para siempre", Éxodo 19: 9, epígrafe de "Las piedras de la voz"). Esta "voz" se le revela en su interior y la escucha sobre el mundo mientras *es* intemporalmente, abarcándolo todo, condicionando y dándole sentido y perfección a la existencia:

> *Detrás de este silencio*
> *hay una voz sin límites ni ausencia*.
> Una *voz* de cristal más desnudo que el viento.
> Una *voz* que se yergue desde las soledades que no viste
> y te dice los nombres sagrados
> que tú tienes interminablemente que soñar.
> Por esta *voz* creerás que hay un mundo incendiado
> y perfecto que vela cada brote de sombra.
> Por esta *voz* sabrás que el hombre no está solo
> como el páramo rojo
> de soportar estrellas lejanísimas.
> Por esta *voz* aprenderás el nombre
> de los mundos que giran en tus ojos de asombro;
> los mundos diminutos que tú pueblas
> con la arena vivida del amor que te ciega.
> […]
> hay una *voz*
> que mira la ceguedad de tu alma,
> y le dice una música tan alta que no sueña.
> Una *voz* que es arcilla porque mancha tus alas.
> Una *voz* que es relámpago porque incendia ventanas.
> Una *voz* que ya sabe toda la voz del tiempo. (74)

Obsérvese que el sujeto lírico emplea un método racional para asimilar, analizar, describir y ensoñar el mundo y su significado trascendental, empleando recursos poéticos (sinécdoques, metáforas, perífrasis, hipérboles, prosopopeyas, sentencias, símiles, sinestesias). Esto evidencia, una vez más, la conjunción de la doble facultad intelectiva del ser, la fuerza de *biná*, puesto que todo conocimiento sobre lo sagrado es paradójico. El método analítico utilizado se encuentra, igualmente, reforzado por el modelo compositivo analítico del poema.

Según López-Casanova (1994), este modelo presenta una base-afirmación al inicio del texto (en este caso los dos primeros versos) y, a raíz de ella, una serie de unidades explicativas de tal aserto (cada una de las cláusulas donde aparece el símbolo principal).

La "voz" se repite diseminadamente diez veces en este poema. Ello no solo apoya estilísticamente la idea de la ubicuidad divina ―el diez tiene "el sentido de la totalidad, del acabamiento, del retorno a la unidad" (Chevalier y Gheerbrant 418)―, sino también la del esplendor numinoso, manifiesto sobre la creación en forma de las diez *sefirot*.

Esa "voz", al *ser* todo y provenir desde todo, apela, como a Moisés, al oído del sujeto lírico y el *tzadik*: a su comprensión intuitiva y racional y, por ende, a la obediencia de la Palabra. En estos términos, sintetizan Chevalier y Gheerbrant (1988) el simbolismo de la audición. De ahí que el oído se vincule con *biná*, por la habilidad de comprender lo verdadero, lo real, lo sagrado, según se establece míticamente en Job 12: 11, 34: 3 ("el oído examina las palabras"). Explica Ginsburgh: "'Oye, O[h] Israel…' (Deuteronomio 6: 4), significa 'Comprende…' Las letras iniciales de la frase: 'el oído examina las palabras' forman la palabra *emet*, 'verdad'" ("Biná…" §5).

El sujeto lírico, en fin, observa que esa "voz" es la causa, la naturaleza esencial y el efecto de todo lo existente. Por eso, esa décupla repetición diseminada del símbolo "voz" también puede interpretarse como un mantra con que fortalecer el intelecto, acercarse al *Intelectus Agens* y recibir el verbo divino. Al menos este era el objetivo de la recitación del Nombre en la cábala extática de Abulafia, en cuyos rituales la "voz" se volvía "la fuente de la verdadera profecía, la que va dirigida tanto al profeta como a sus seguidores" (Alba 205), y aquí también al poeta, para alcanzar la *unitas spiritus*.

Con base en su comprensión inconsciente y consciente, el ser deduce "que la última verdad ya nace herida"; que él es "la veracidad provisional del sueño". Por eso, como demanda "Dios":

> *Vuestro deber es una tarea transparente*.
> *Una tarea que tiene que devolver las vidas*.
> *Un deber azulísimo de bondad con mil alas*.
> Si no, Yo olvidaré el pacto y sus estrellas,
> la bendita ceniza que os arrastra a la muerte.
> *Dadle a cada viandante la levedad del trino,*
> *el agua que no es sed, la luz que no es espejo*.
> Y la palabra hermano será un día sin sangre,
> será una torre a donde la flor sube gozosa.
> *Hermano di, y algo más remoto que el tiempo*
> *crecerá entre vosotros arrastrando mañanas*.
> Cada casa tendrá infinitas ventanas
> donde serán los cielos vuestros como bandadas. (30)

Compartir la Palabra y la sabiduría racional e irracional, por tanto, es la "tarea" del *tzadik* común, pero todavía más de los místicos, los filósofos y los rabinos.

Estos últimos, antes que sacerdotes, son maestros y guías espirituales. *Rabí* significa literalmente en hebreo 'maestro'. Cada comunidad judía contrata a un rabino, quien debe tener una formación sobre la Torá y el Talmud, adquirida en una *yeshivá*, y vivir virtuosa y ejemplarmente para sus fieles. Desde la compilación y aprobación del Pentateuco en el siglo I d.C. en Palestina, los rabinos se encargan de analizar la Ley, debatir su significado, las formas de su aplicación y canalizar a la comunidad dichos conocimientos desde la sinagoga, el sitio central para la oración y los servicios comunitarios. De este modo, ha derivado una literatura rabínica, compuesta por *tosafot* o adiciones al Talmud, y *tacanot* u ordenanzas dictadas en tribunales, así como *responsa* o respuestas dadas a consultas específicas (Díaz-Mas y Puente, 2007).

Las figuras del místico, el filósofo, el rabino y el justo materializan, por ende, el arquetipo del anciano sabio. Ellos, desde sus distintos niveles intelectivos, religiosos y experienciales, deben incitar al otro a correr el "riesgo" de ir más allá de los límites del tiempo histórico, la percepción, la ceguera ("musgo"), el vector epistemológico y la *fenomenografía* de la razón empirista; inclusive la forma propia (individual, familiar, regional, nacional, cultural) de pensar, las costumbres y la identidad que suponen un lugar seguro. Ellos deben estimular a que el otro desvista su espíritu, consciencia y emociones ("corazón") de todos los trajes que los atan; a que deconstruya con la "espada" de la Palabra estos trajes; a que desoiga los discursos que lo atraviesan, pues solo con el "asombro" de su desnudez puede (re)captar, (re)comprender y (re)asimilar la "voz", la "luz" de la única *emet* cósmica; la única verdad que lo reunirá con su propia otredad interna y externa. Para lograr este objetivo, el místico, el filósofo, el rabino y el justo pueden utilizar los recursos preferidos de los p(r)o(f)etas y los exégetas cabalísticos: la paradoja, la antítesis y la parábola. En relación con este párrafo, "Las piedras del riesgo":

> *Debes ir lejos. Más allá de tu nombre.*
> Más allá de tu noche que se enciende en los árboles.
> Donde la estrella es un abismo y la flor el principio
> de una marea que te colmará sobre tu propia muerte.
> *Debes ir lejos, lejos, corazón tras corazón,*
> *espada tras espada. Musgo de olvido*
> *te crecerá sobre los ojos, sobre el filo del ayer.*
> *Debes salir del campamento donde tu padre y tu madre*
> *te dieron una forma de mundo que todavía gozas*
> *y todavía sufres. Debes ir lejos,* sobre la arena
> temblorosa por el rocío y las constelaciones del tiempo.
> *Debes ir lejos, y no volverás, no podrás volver,*
> *volverá otro,* con otra herida y otro beso
> para dejar al pie de lo que ya no existe.

Debes ir lejos, más allá de tu mente
te está hablando alguien todavía solitario.
Alguien que tú amarás y olvidarás al encontrarlo.

Esta es la parábola: *irás lejos y desnudo*
como conviene en los asombros, y volverás desnudo,
trayendo el manojo de rosas de la soledad.
Nadie le dará importancia. Pero tú y yo sabremos
—tú al regresar del tiempo, yo al acabar mi poema—
que Dios puso tus ojos en lugar de sus ojos
y ahora miras bebiéndote la luz donde respiras. (84)

Además del núcleo familiar, moral, educativo, ideológico y cultural de todo ser, los anteriores símbolos del "padre" y la "madre" connotarían, respectivamente, los dos poderes intelectivos de *biná*: lo racional-inductivo y lo intuitivo-deductivo. Igualmente, materializarían, en el mismo orden, los arquetipos de *animus* y *anima*, tanto en el sentido junguiano como bachelardiano.

En definitiva, el resultado del estímulo de *biná* en el mismo místico, filósofo, rabino y justo, o promovido por ellos en el otro, será la *simjá*, la felicidad de haberse acercado a la verdad primordial y única; de haber aprendido y obrado bien al permitirse a sí o al otro algún grado de apertura, guía, invitación a trascender irracional y racionalmente la realidad fenomenológica; ir "más allá" del modo habitual de vida y la consciencia y, en la medida de lo posible, haber facilitado el descubrimiento de la "sombra" dentro del ser, esa parcela paradójicamente luminosa/numinosa que encerrada en él ignoraba, había olvidado, evadía o ya vivía. El doble poder de *biná* conduce al ser, por tanto, a que con riesgos navegue sobre el flujo de la vida y sus muertes, lo profano y lo sagrado. Por ello, las propiedades de esta *sefirá* son simbolizadas cabalísticamente como "el río extenso" (Ginsburgh, "Biná…" §6). De ahí que el sujeto lírico, al respecto, cante: "El dolor es un *río* con las alas en los ojos:/ *refleja cada cuerpo hasta darle su sombra*". *Biná* conduce, en fin, al ser, al "que sabe que todo y nada es verdadero", hacia una "discusión entre nuestras soledades/ y lo invisible", una "discusión" —siempre aproximativa, nunca absoluta— sobre el secreto evidente de las cosas, el amor y la perfección del cosmos.

2.9. *JOJMÁ* O "SABIDURÍA"

Jojmá representa el primer poder consciente: el conocimiento intuitivo, la idea resplandeciente a través de la consciencia como destellos (Ginsburgh, 2012c). Con respecto al *tzelem Elokim*, se ubica en el hemisferio derecho del cerebro. Como *biná*, presenta dos *partzufim*: el superior, *Aba Ilaá* ('el padre superior'), la capacidad de extraer espontáneamente esa idea intuida de la supraconsciencia; el inferior, *Israel Saba* ('Israel, el Abuelo'), el poder

de dirigir esa idea hacia la conciencia. Juntos, ambos *partzufim* se conocen como *Aba* o el padre, de ahí que esta *sefirá* se posicione en lo alto del pilar derecho del árbol sefirótico. La sabiduría de *jojmá* implica, por tanto, las habilidades de penetrar profundamente en algún aspecto de la realidad y extraer de ella su esencia conceptual, hasta permitir el descubrimiento de su verdad axiomática subyacente, verdad que luego es transportada a *biná* gracias al análisis intelectual y su desarrollo.

Como consecuencia de *jojmá*, el ser experimenta el *bitul* o la autoanulación: la sumisión respecto de una relación profunda con lo inconsciente, lo trascendente, lo sagrado. Explica Ginsburgh:

> La palabra *jojmá* es citada en el *Zohar* (*Números* 220b) como *coaj ma*, "el poder de autoanula-ción", o alternativamente como *jeij ma*, "el paladar de autoanulación". Este *poder* implica no sólo el poder de autoanulación en sí mismo, sino el gran poder creativo que la autoanulación encierra. "El paladar de autoanulación", es la habilidad del alma de "paladear" Divinidad en virtud del propio estado de autoanulación, como está dicho (*Salmos* 34: 9): "Probad y ved que Di-s es bueno". En general, el sentido de la visión se conecta con *jojmá* (los destellos resplandecientes citados más arriba). De este versículo aprendemos que hay un sentido interno, espiritual de paladear que es inherente a *jojmá*, que precede y despierta el sentido de la visión ("Jojmá…" §9).

"Las piedras de Dios", "Las piedras de la contemplación", "Las piedras de la vejez", "Las piedras de la serenidad", "Las piedras de la placidez", "Las piedras de la santidad", "Las piedras de la sabiduría", "Las piedras del canto", "Las piedras del poder", "Las piedras escritas" y "Las piedras del asombro" se relacionan con esta *sefirá*.

Como se analizó según la perspectiva junguiana en el capítulo anterior, desde la profundidad de la psique emergen contenidos arquetípicos, simbólicos, oníricos, afectivos, intuitivos, místicos. La intuición, como producto inconsciente, es "nuestro poder" que permite "obedecer la sombra/ que es luz en Tu memoria"; la facultad que posibilita ser ese "que conoce el nombre/ de la flor invisible bajo el mar". Obsérvese la redundancia del "mar" como símbolo de lo inconsciente, en comparación con *El viaje interminable*.

De acuerdo con el sujeto lírico, esta facultad se encuentra más despierta en el estado natural, espontáneo, lúdico-creador y ensoñador del "niño", como se analizó en *Geografía invisible de América*. En *Todas las piedras del muro*, se retoma este tópico y se adjudica esta misma cualidad de la niñez a la juventud. De modo que quien como "niño" o "El que transcurre infinitamente joven,/ aún en las horas de olvidar el amor" es un ser intuitivo. El "niño" y el "joven" representarían al *homo ludens*, quien por su potencialidad se acerca más al misterio de lo divino. En el "niño" y el "joven" se mantienen vivas "las respuestas imposibles, los más recónditos saberes […] el pozo del que bebe la imaginación, aquel que da profundidad a la experiencia" (Martín, *El lugar*... 91-5). En su "inocencia" subsisten los

saberes intuitivos (en este sentido podría interpretarse el valor intemporal de la intuición retóricamente expreso por la reiteración de "eterna" en los versos a continuación), que permiten comunicar la realidad presente del ser con su psique, orígenes existenciales, culturales, míticos, inconscientes colectivos y, por consiguiente, con 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*". Estableciendo relaciones, la interpretación cabalística constituiría una reapropiación de la infancia; por ello, hunde sus raíces en la experiencia y conforma una biografía (Martín, 2013), como se observó respecto del sujeto lírico en la sección de *maljut*.

Los saberes intuitivos o visiones supraconscientes trascienden a la consciencia a modo de ideas resplandecientes según las propiedades de *Aba Ilaá*. Estos destellos permiten al sujeto lírico proyectar este contenido psíquico sobre las "piedras" del Muro de los Lamentos, de modo que las ensueña poéticamente como "estrellas" y lámparas en mitad de la noche nictomorfa que, inmediatamente, se convierte en mística. Él extrae de estas "piedras" un significado trascendental y revelador-ocultador de lo numinoso. De pronto, desde lo inconsciente, la "voz" de Dios le habla a través de la "lámpara" de su facultad intuitiva. A raíz de esto, obsérvese la simultaneidad y espontaneidad de la énstasis y el éxtasis en la sinestesia entre la "lámpara" y la "voz". El sujeto lírico es capaz de convertir sus piedras-palabras en reflejo de la *emet* develada-oculta de Dios y su plenitud:

> *En las primeras piedras*
> *está el polvo del tiempo*
> *fluyendo a la palabra*.
> El río de la noche
> se detiene naciendo,
> *confundido entre tantas*
> *estrellas que lo alzan*.
>
> […]
>
> *Una lámpara al fondo*
> *de la piedra se oye*
> *decir todos los mundos*. (1)

No solo en manera iridiscente se manifiesta el saber intuitivo en el sujeto lírico. Asimismo, lo puede en forma de *lapsus linguae*, ya que estos igualmente constituyen irrupciones de lo inconsciente (Jung, 2004a, 2004b). Por eso, cuando habla sobre la intuición y el renacimiento espiritual del ser, comete una "equivocación" entre "besos" y "rosas": "Y tu boca y mi boca/ son sólo cicatrices/ de su llama en los besos.// ¿Besar dije? ¡Qué rosa/ ha

estallado en mi boca/ antes de su memoria!" Desde el punto de vista lingüístico o neurológico, los *lapsus linguae* son errores o equivocaciones, mas no para el psicoanálisis y la psicopatología. De ahí que no sea casual o azarosa la "confusión" entre los dos símbolos enunciados por el sujeto lírico: ambos connotan la relación y unión del ser con lo trascendente.

La palabra poética es el instrumento de *Israel Saba* que, de acuerdo con el sujeto lírico, mejor dirige las ideas supraconscientes hasta la consciencia del yo y del otro, debido a la capacidad revelativa-ocultadora del poema y su instante epifánico ("El reino de los poderes inocentes,/ apenas a través de las rejas del canto/ que este poema muestra y espejea,/ se puede vislumbrar, recordar u olvidarse"). Es, justamente, en el instante de la revelación poética cuando coinciden el lenguaje divino y el humano (Scholem, 2006), pues "a cada tentativa de desvelamiento le sigue una revelación" (Martín, *El lugar…* 28). La imaginación simbólica, en este sentido, permite que lo intuido, esa "sombra sonora", la verdad, se revele-oculte en la realidad profana. Desde la sección anterior, se observa la relación paradójica entre la "sombra" y lo inconsciente, lo numinoso; de forma que en la estructura y simbolismo del sintagma nominal anterior resuena la "soledad sonora" de Cruz (2010) y Jiménez (2005).

Por su carácter epifánico, la creación poética es relacionada con lo "azul", ya que este color, al vincularse con la inmensidad y la trascendencia, estimula y simboliza la verdad mística, reveladora y cotidiana, la imaginación simbólica y la ensoñación poética. La palabra-azul se constituiría como un símbolo espectacular y ascensional. Esta asociación es redundante en la obra de Albán: se presenta de manera implícita en *Geografía invisible de América* y con mayor explicitud en *Enciclopedia de maravillas* (Campos, 2012).

Lo intuido también provoca la transformación y la salvación. Los destellos supraconscientes obligan al reconocimiento de la doble naturaleza y pertenencia cósmica, el deseo ascensional, la búsqueda de lo *q^{e}duššah* y henosis. De ahí que la poesía se relacione asimismo con el "fuego": la capacidad de disolver las apariencias, purificar y reunir con el Uno. La palabra poética-incendio conformaría un símbolo diairético. Esta relación simbólica se encuentra presente asimismo en *Geografía invisible de América*. Como se afirmó en la sección de *iesod*, la palabra poética transforma, pero también consuela, nutre y da esperanza, porque toda revelación es y abre un espacio esperanzador. En tanto arma diairética ("lanza"), vence el espacio profano y tiempo histórico —representados por un isomorfismo de símbolos nictomorfos ("noche", "espada del tiempo", "río", "rojo", "sangre"), teriomorfos ("tormentas o nieves") y catamorfos ("dolor")—; en consecuencia, viabiliza un territorio significativo a través del cual se retorna a la plenitud. La "música" de la poesía, al ser símbolo del progreso, se convierte en la "luz que resuelve/ sus urgencias en prados". En relación con lo expuesto,

dice Martín: "Lo mismo que la palabra sagrada de la Torá, la palabra poética es significante y, por consiguiente, abre un espacio supratemporal. Así, en este territorio de la Torá o la poesía, tanto las palabras como los sujetos 'abandonan su fluir y se preguntan por su lugar y por su ser'" (*El lugar…* 200). De ahí que esta "música" del "canto" no sea exclusiva del poeta, sino también del místico, el sabio, el filósofo, el rabino y el *tzadik* común.

La poesía, en resolución, es *coincidentia oppositorum* del lenguaje divino y humano, lo inconsciente y lo consciente, lo sagrado y lo profano, lo "azul" y lo "rojo". Por eso, la "boca" representaría esta potencia creadora (Chevalier y Gheerbrant, 1988), ya que es el órgano del *logos* espiritual y el *logos* consciente, el órgano de *Israel Saba*, capaz de enunciar el grado elevado de la consciencia (*Aba Ilaá*), organizar la *Ima Ilaá* y el *Tevuná* de *biná*, y expresar lo intuido y el concepto, porque la poesía, al menos en el caso de Albán, no es un acto de automatismo inconsciente, sino el resultado de un trabajo racional a pesar de que su contenido esencialmente sea irracional.

Cuando en voz alta, "alguien llama [lee] a la Torá, hace descender a Dios hasta nosotros, porque Él y su nombre forman una unidad con nosotros" (Magid, cit. en Martín, *El lugar…* 55). Cuando la "boca" canta o dice un poema sustentado en la Ley como los de *Todas las piedras del muro*, asimismo Dios desciende y el ser, aunque por su naturaleza sagrada ya participa del Uno, (re)actualiza esta unión. El cantar poético, pues, supondría "un proceso que permite al hombre desarrollar la capacidad de atraer lo divino hacia sí" (Martín, *El lugar…* 55). De esta manera, el ser experimentaría el repliegue, el *ṣimṣum*, el retiro de sí mismo para poder acceder a su propio ser (Martín, 2013); el *bitul* o la autoanulación de *jojmá*. En consecuencia, se establecería todavía más la dedicación y el compromiso a la palabra divina y poética, ya que esta sumisión "es fundamental para que la luz divina pueda manifestarse" (Martín, *El lugar…* 106).

Los "cantos" poéticos, como las oraciones litúrgicas, tienen, con base en lo anterior, la misma función de restaurar la unidad perdida con Dios. La "boca" (re)actualiza el flujo del soplo cosmogónico. Dios creó con su verbo al mundo y el ser. Insufló en este último su aliento. Por tanto, en cuanto criatura hecha a su imagen y semejanza, el ser recibió y conserva el verbo, el aliento creador, el lenguaje, la herramienta de la creación, con la cual puede cantar revelaciones, fundar manifestaciones culturales, transformar o combinar de forma novedosa lo existente, pero no crear de la nada porque, a diferencia de la lengua divina, carece de la omnipotencia creadora. Por eso, cuando la "boca" canta crea, dinamiza la vivencia más arquetípicamente ―en el sentido bachelardiano― femenina de su ser, la asociada con el *anima*, el *Ima Ilaá* de *biná* o el *Ab Ilaá* de *jojmá*. "La ligazón entre la Divinidad y el hombre que canta se remonta al momento de la concepción" (Martín, *El lugar…* 66), al momento

cuando Dios pronuncia su palabra y crea el mundo. Así, el sujeto lírico en su rol de poeta canta y crea el poema, performa la vivencia o (re)existencia del misterio, invoca a la divinidad ante sí mismo y los demás, oyentes o lectores, de su palabra.

La "boca", en definitiva, al entonar el "canto" instaura el "espacio vacío, de apertura, que aparece entre Dios y el mundo, entre el hombre y las cosas, el lenguaje y el sentido […], el intérprete y el texto o el artista y su obra es el lugar de la creación (en términos religiosos), y también el de la creatividad humana" (Martín, *El lugar…* 62). A como el universo es producto del lenguaje de Dios, así el poema es producto del lenguaje humano. En ambos casos, la creación y existencia son manifestaciones de las potencialidades del pensamiento del lenguaje. Por tanto, el pensamiento cabalístico y la poesía intentan sumergirse en esta potencialidad (Martín, 2013); o bien, como canta el sujeto lírico, entregar "bandadas", hablar "todas las músicas".

En la mística judía, la cábala y la poesía occidental, como afirma Martín, lo fundamental es inefable:

> la palabra se presenta como el único lugar donde el mundo divino y el humano pueden establecer un contacto verdadero. Dios utilizó el lenguaje en la Creación, cuando decidió manifestarse y dar lugar a lo ajeno. Después se lo otorgó al hombre con el fin de preservar un espacio que mantuviera la comunicación entre si infinita trascendencia y el mundo mortal y sensible (*El lugar…* 192).

Esta es la premisa del sujeto lírico de *Todas las piedras del muro*, la obra albaniana en general y la poesía trascendentalista, asimismo.

Con todo lo anterior, el sujeto lírico encuentra el sentido a la orden divina de obedecer la "boca" del p(r)o(f)eta y el sabio: "Y Jehová le respondió: ¿quién dio la boca al hombre? ¿Quién hizo al mudo y al sordo, al que ve y al ciego? ¿No soy Yo Jehová? Ahora pues, ve y Yo cantaré con tu boca y te enseñaré lo que hayas de hablar?" (Éxodo 4: 11-2, epígrafe de "Las piedras del canto"). Por eso, él mismo (re)actualiza el sentido profundo, simbólico y místico de la palabra, expuesto en los últimos diez párrafos, así:

> *La boca es un incendio*. *Una memoria sola*.
> Un día más allá de las rosas quebradas.
> *Una presión de mares* sobre el rostro del hombre.
> Esto suele olvidarse porque la noche es larga,
> demasiado quizás como herida en un ángel.
> *La boca sabe algo que olvidamos mirándonos*:
> el dolor, el dolor de la espada del tiempo.
> Por eso tiene prisa de lámpara acosada,
> prisa de río, prisa de bandera rasgándose,
> prisa de lanza sola donde no hay horizontes,
> prisa de buque salvo en tormentas o nieves.
> *La boca es un estigma azulísimo y rojo*.
> *Tan azul, tan azul que llora las palabras*.

Ella duerme cerrando su beatitud de fuego,
su instante acongojado de dintel de los besos.
Escuchad la boca entregando bandadas,
a la boca del hombre que sabe que los cantos
son húmedos y fieros como gotas de sangre.
A la boca del hombre que habla todas las músicas:
la de sombra sonora, la de luz que resuelve
sus urgencias en prados. Escuchad esta Ley
perfectamente inmensa: *la boca es un incendio*
para quemar el mundo. No habrá dolor si hay canto. (60)

Si bien se argumentó sobre la capacidad de la palabra poética oral para conducir hacia los espacios internos y externos más recónditos del ser, de desvelar-ocultar lo secreto y trascendental, la palabra poética escrita también comparte la dimensión mística del lenguaje, carácter simbólico y su trasfondo (Scholem, 1999, 2006). El misterio tremendo y fascinante de lo sagrado habita oculto en el lenguaje oral y escrito de la comunicación operativa humana. No obstante, el filósofo, el poeta, el sabio y el místico son capaces de acceder a las profundidades simbólicas del carácter referencial y convencional del lenguaje y hallar revelaciones en las posibilidades simbólicas (Scholem, 2006). Esto fue asentado míticamente ("Y Jehová dijo a Moisés: Escribe esto para memoria de un libro" (Éxodo 17: 14, epígrafe de "Las piedras escritas"); así como poética y rotundamente ―adviértase la exclamación en la penúltima estrofa― por la divinidad:

Si no escribes has muerto,
y es tu raza el silencio.

El animal es bello como un dardo en el centro
de polvo del relámpago;
pero *tú eres el canto*.

El árbol es arena alzada hasta ser pájaro;
pero *tú eres memoria*.

El mar es una fuente de días inagotables
que se vuelven duraznos en todas las ventanas;
pero *tú eres palabra*.
El viento es como un ala que recuerda y recuerda
la prisa de los ángeles que se alejan del hombre;
pero *tú eres la piedra grabada por mi ausencia*.

Si no escribes has muerto,
y es tu raza el silencio.
Puedes amar, correr, agotar lejanías,
crecer hasta tu cuerpo y llevarle manzanas,
pero *si no has escrito ―¡óyeme!―*
no podrás escapar de los dados del tiempo.

Que cada vez que escribes agregas una letra
a mi nombre ―y a tu nombre― inefables. (69)

En el título “Las piedras escritas”, resuenan el nombre y la perspectiva de un poema y dos poemarios. En primer lugar, se encuentra el poema “Piedra de sol”, de Paz (s.f.). Apoyado en la figura material y simbólica del calendario sagrado de los aztecas, el sujeto lírico paciano convierte el poema final de *La estación violenta* (1958) en una piedra, sobre la cual escribe y fija vivencias biográficas, míticas y colectivas sobre “el amor, la sociedad humana, la soledad y la comunión, el tiempo y la eternidad; conceptos que pueden agruparse en dos instancias: lo temporal (la historia, la sociedad, el amor erótico) y lo intemporal (el amor, la eternidad, la comunión, el retorno)” (Karam §41). Respecto de los poemarios, por una parte, está *La piedra escrita* (1961), del poeta malagueño, exiliado en México, Emilio Prados. En este texto, la acción principal del sujeto lírico es la de mirar y, por tanto, describir el paisaje americano, mexicano y castellano, así como la situación existencial de quien mira (Sanchis-Banús, 1979). Por otro lado, aparece en 1965 *Pierre écrite*, del poeta francés Yves Bonnefoy. En dicho poemario, la piedra constituye para el sujeto lírico un símbolo de la trascendencia (Edwards, 1985); “la marca irrefutable de lo real, el reclamo insistente de la más absoluta materialidad, en la evidencia de su existencia cósmica, de su irreductible presencia” (Martínez 112). ¿Qué relación, además del título, tendrían estos tres textos con el albaniano? Los cuatro son interpretaciones-escrituras sobre la vivencia existencial, el cosmos y lo trascendente atestiguadas sobre la “piedra” del poema.

Además de cubrir sus necesidades cotidianas de supervivencia, el ser debe heredar un testimonio y compartirlo con el otro. Fijo ya en papel, ya en algún otro soporte material, su testimonio científico, filosófico, cabalístico, poético, místico debe perpetuar el “canto”, la “memoria” y la “palabra” individuales y colectivos. La escritura es, por lo tanto, testimonio de las vivencias trascendentales motivadas por la Palabra; interpretación del cosmos, la Torá, el Nombre, Dios; huella de lo oral y “rastro permanece en la escritura, en las letras de la Torá, pero también en las líneas de la realidad física” (Martín, *El lugar…* 251).

La escritura procedente de las vivencias profundas del ser aporta, de este modo, significados a la Palabra, a la Torá; verbigracia: el centenar de poemas de *Todas las piedras del muro*, o bien la literatura rabínica. En este sentido, la Torá es un tejido abierto. El soriano Yosef Chicatilla (siglo XV) consideró la Torá como *arigá*: un tejido viviente y explicativo del Nombre antes que el Nombre en sí mismo; una textura hilada por los *kinnuyim*, sobrenombres o epítetos de Dios, que reaparecen y dependen en principio del Tetragrámaton (Scholem, 1985). La Torá, visto así, es un texto inacabado, porque Dios es absolutamente incognoscible y su Palabra, inagotable. Los cabalistas partieron, *ergo*, de la premisa de que la Torá es un texto divino e infinito como su Creador y que de ella podrían extraer innumerables significados e interpretaciones. Al ser el Tetragrámaton el Nombre y reflejar el sentido oculto

y la totalidad de la existencia, reúne todos los conocimientos (Scholem, 1993); en consecuencia, "la Torá es un absoluto que antecede a todas las fases de la interpretación humana" (Scholem, *La cábala…* 47). En las letras del Nombre y las palabras de la Torá, preexisten contenidas todas las interpretaciones posibles: el material de las lecturas y escrituras científicas, filosóficas, cabalísticas, poéticas y místicas.

Por sí mismo, todo elemento de la creación, incluido el ser ("tú eres la piedra grabada por mi ausencia" dice Dios), es una "letra" de la Torá. Por eso, su escritura también pertenece a la *arigá* del Nombre, preexiste en el lenguaje divino. La función del ser es, entonces, (re)inscribir la "letra" de su interpretación, a modo de otro apelativo, otro significado más de Dios, en la textura viviente de la Torá ("Que cada vez que escribes agregas una letra/ a mi nombre ―y a tu nombre― inefables").

La interpretación y la escritura son, ante todo, una mirada. Por eso, en el acto interpretativo y escritural subyace la huella divina, se sitúa desvelado-oculto el misterio y su reconocimiento, dado que la tarea de interpretar y escribir son una llamada a descubrir el enigma y "estigma" del cosmos, la Torá, el Tetragrámaton: "Solo descubriendo el carácter secreto de las Escrituras y atrayendo su profundo misterio hacia el presente podrá tener lugar la revelación esperada" (Martín, *El lugar…* 47), para el intérprete-escritor. De ahí que se vuelva la mirada sobre la Torá y el mundo. Las palabras y el mundo son uno solo en la Torá, el cuerpo de Dios, y, por tanto, infinitamente interpretables, ya que son lenguaje donde anida lo sagrado (Scholem, 2006). "Para los cabalistas, la palabra de Dios dota de profundidad a la realidad: irradia sus secretos y hace del mundo una maravilla legible" (Martín, *El lugar…* 28). De esta manera, como afirma Salustio: "El mundo es un objeto simbólico" (cit. en Martín, *El lugar…* 29), y qué mejor vía de aproximarse a la divinidad sino a través de los símbolos (Green, 1995). Este planteamiento cabalístico llevó a considerar al cosmos como un *liber mundi*.

Dentro de la poesía latinoamericana del siglo XX, este último motivo fue desarrollado. En primer lugar, von Mayer (2007) encuentra que el *liber mundi* se presenta como un polisímbolo en la creación poética de Darío. En el poema "El Libro", por ejemplo, observa que es el poeta quien puede leer únicamente el *liber mundi*, develar sus misterios ―gracias a la intuición espiritual, don conferido por la voluntad divina y vedado para el ser común y participar―, percibir el espíritu divino latente en todas las manifestaciones del universo, recrearlo con su palabra poética y convertirlo en intertexto del acto de *poiesis*; así, el poeta participa del macrocosmos desde su microcosmos. En segundo lugar, Barnstone (1982) y Martín (2013) establecen que en la poesía borgeana el mundo aparece como un libro, un sistema de símbolos que representa la escritura secreta de Dios, cuyo sentido es total, el

tiempo es infinito y donde nada se encuentra al azar; el mundo, así, es un espacio donde se puede interpretar y develar un significado oculto. En tercer lugar, en la obra poética de Albán, desde *Poemas en cruz* hasta *Trece nocturnos para desnudarte*, es una constante el motivo del mundo como una realidad creada y sostenida por el lenguaje divino; una realidad donde los rastros de lo numinoso constituyen precisamente lo maravilloso, lo inefable; una realidad que únicamente puede ser dicha por la subjetivación simbólica, captada por la facultad intuitiva del ser y estimulada por el misterio tremendo y fascinante de lo trascendente.

En fin, el intérprete-escritor debe recorrer la escritura del mundo y discurrir como el científico ensoñador, el filósofo, el exégeta cabalista, el poeta o el místico, de modo que participe de la plenitud al sumarle a Dios otro más de sus apelativos, conocimientos e interpretaciones preexistentes, al mismo tiempo que abre asimismo con su escritura (símbolo del progreso) un espacio supratemporal contra el devenir histórico profano ("Si no escribes has muerto,/ y es tu raza el silencio"), puesto que el lenguaje siempre constituye "una promesa, un espacio en que todo cabe, una salida y un refugio" (Martín, *El lugar…* 191).

Llegado a este punto, se observa que la intuición, la oralidad y escritura-interpretación poética del mundo son facultades reforzadas cotidianamente por la contemplación. La mirada contemplativa abre las posibilidades de develar rastros, signos y señales de lo sagrado en el universo y el ser ("mirar en los espejos/ más mundos que este mundo"). La presencia de la naturaleza de Dios y su informidad se suscita latentes en todas las imágenes y formas que constituyen el cosmos ("El reino de los lirios del campo,/ de las libélulas en su antiguo temblor,/ del musgo que seguirá bendito y bendito/ bajo las lunas llenas del silencio"), contenidos en la Torá, el Nombre, las fuentes y códigos del universo.

La "quietud" que supone la contemplación se homologa a la experimentada durante la celebración de *Sabbat*. Durante este día de descanso semanal, instituido míticamente por Éxodo 31: 12-7, la abstención de cualquier actividad que se pueda considerar trabajo y la dedicación a alabar a Dios desde la sinagoga o el hogar establecen "el momento más adecuado para acercarse a Dios, que se vuelve, por unas horas, más fácilmente accesible. El camino para ello es el reposo, la reflexión, la contemplación tranquila" (Martín, *El lugar…* 108). El valor simbólico y místico de esta "quietud" o *hesychia* —"estado místico de profunda quietud del espíritu" (Otto 54)—, mirada y reposo contemplativos ante la creación, así como el consecuente deseo de ascensión —representado por un isomorfismo de símbolos ascensionales ("cúspide", "ala", "nube") y espectaculares ("mañana")—, son cantados por el sujeto lírico en "Las piedras de la contemplación":

La *quietud* también es

una rosa perfecta.
Detenerse y mirar
es trabajo de dioses.
Saber que hay una cúspide
donde callan las nieves,
y donde Dios espera
la palabra y sus sueños.
El torrente del mundo
es infierno del ala.
Cada noche deshoja
el afán de sus días.
Ver la nube en su trono
de equilibrio de olvido,
y al pájaro más breve
incendiar la mañana
con sus plumas de fuego.
Llamar a Dios, llamarlo
a través del cristal
sin patrias del silencio,
y conversar con [*É*]*l*
de este largo ejercicio
de aprender los milagros. (10)

Gracias a esta "quietud", el ser contemplativo "ha aprendido de la arena del mar/ una poderosa razón: *ser frente del silencio*"; por eso, alaba a la divinidad, dialoga con la ella a través del "silencio" y descubre sus hierofanías en el mundo. "Este es nuestro poder,/ Señor: ser tus silencios". En este significado del "silencio" contemplativo se escuchan, asimismo, ecos de la mística "música callada" de Cruz (2010).

Mediante este "silencio", experimenta la transformación espiritual quien se compenetra en "soledad" con la plenitud del mundo: "El que se esconde entre las flores/ y por eso tiene el corazón/ de mármol y de soledades,/ o quizá de las fuentes que el amor va inventando".

Esta "quietud", "silencio" y "soledad", por tanto, conllevan la visualización contemplativa de las diez *sefirot* divinas en el mundo y, por ende, en el Tetragrámaton. El ser contemplativo experimenta la *gnosis* iluminativa, la unidad con Dios, del modo como argumentaba Moisés de León (Wolfson, 2001).

En definitiva, sea desde la vida cotidiana, la tradición, la justicia, la ciencia, la filosofía, la poesía o la mística, el sabio, por la conjunción de las propiedades de *biná* y *jojmá*, conoce que:

1) En medio de lo circunstancial profano, el ser llama al Uno absoluto: "de la vida diaria y su prisa de pájaros con miedo:/ que el hombre y su deseo, tan solos como el tiempo,/ tienen extrañas formas de convocar la nada".
2) El ser, pese a su decadencia física, se va convirtiendo en su propia "verdad" y la de otros con el "tiempo" ("Tu deber es creer/ en el tiempo y sus alas./ Y cuando

un hombre pasa/ por el tiempo y se vuelve/ su corazón mil cantos,/ aprende esa canción/ que es la tierra en sus cimas"). Esta noción evoca las enseñanzas de Gabirol: "Dijo el sabio: Con la sabiduría tributan los sabios su gratitud al creador; por ella se logra en la vida la plena realización del culto divino y buen nombre después de la muerte" (cit. en Lomba 36).

3) A pesar de la "muerte" física, el alma por *netzaj* siempre vence: "ha aprendido que las cosas/ no suelen morir, sino acabarse", "vaticinar las muertes/ y esconder sus silencios".

4) La auténtica "verdad" desvelada-oculta del pléroma se encuentra también presente en la profundidad psíquica del ser: "La verdad es tu sueño".

5) La verdadera existencia del ser es cíclica: Dios le ha otorgado la vida y le ha prometido la resurrección ("Los tronos de la vida/ son la muerte y la vida").

6) En lo inmanente se desvela-oculta lo trascendente ("El reino de esos hombres ―que no es de los hombres―/ infinitamente sujetos a la brisa,/ a las pluvialidades de la sombra que habla,/ al oro inmerecido del recuerdo") y en lo fugaz, lo eterno ("El reino de los seres fugaces/ como las golondrinas contra el cristal,/ o las pompas de jabón contra el tiempo,/ que reflejan por un instante todo el universo/ ―sólo un destello vemos desde nuestra agonía―"). En estos tres últimos versos, se advierte una relación intertextual con el cuento "El Aleph" de Borges (1989a). En este, el *omphalos*, como centro sagrado y revelador de la plenitud cósmica y numinosa, se manifiesta en forma de "una esfera tornasolada" de apenas "dos o tres centímetros" de diámetro (625). En la imagen albaniana, el pléroma se refleja en la reducida dimensión de las "las pompas de jabón". Ambas imágenes evocan el simbolismo judaico de la letra *alef*: la totalidad absoluta de Dios ya que: a) es la primera letra del alefato hebreo; b) inicia los diez mandamientos, tal y como están escritos en Éxodo 20; c) comienza, igualmente, las tres palabras que componen la frase mística sobre la identidad y el Tetragrámaton en Éxodo: "Yo soy quien soy" (‘Ehyé ‘Ashér ‘Ehyé, אהיה אשר אהיה); d) es la primera letra de la palabra *emet* (אמת), verdad; e) según la mitología judía (*Séfer Yetzira*): "Alef es rey sobre la respiración, formó el aire en el universo, la templada en el año y el pecho en el alma"; f) en la cábala teosófica, connota la unicidad de Dios; g) en la gematría de la cábala extática, simboliza el número 1; h) el domingo es *Yom Alef*, el primer día de la semana; i) en hebreo moderno, representa una glotal o indica una pausa (eTeacherBiblical, 2015).

El sabio debe actuar según la moral. Por eso, repudia las pasiones, los vicios, las "infamias"; acredita y elogia lo bueno, censura y castiga lo malo ("destruir lo edificado/ con maldiciones o alas"). En consecuencia, representa "nuestro celo de mares vigilantes/ contra la mentira y el crimen". Sin embargo, la cualidad que más distingue al sabio, según el sujeto lírico, es la carencia de turbaciones físicas y morales, ya que llega a comprender "*la ciencia de la paz*,/ y su roja mecánica/ que parece blanquísima entre olvidos", "Y por eso se vuelve *un paisaje entre todos*/ *bendecido por brisas de paz y plenilunio*./ Y por eso *destruye dentro de sí*/ *una a una la sed de las heridas*,/ *las espadas de frío que suelen heredarse*/ *del padre o de la madre o de la lágrima*". De ahí que los sustantivos "serenidad" y "placidez" formen parte del título de dos de los poemas relacionados con *jojmá*. La conducta del sabio, pues, es siempre el efecto de una vida moral correcta y un estado plácido producto del desprendimiento o superación de las circunstancias de la vida. Su forma de actuar evocaría el mito de la *vía regia*, comentado en el capítulo anterior.

El sabio, entonces, sería el viejo maestro, rabino, juez, filósofo, patriarca, *tzadik*, científico, poeta…; el que, hasta cierto punto, conoce y transmite la "memoria" y la "verdad" a la comunidad: "El que se llama lámpara/ pero parece hombre, y es/ el respaldo de Dios sobre la sombra". Su figura materializa el arquetipo del anciano sabio. El sujeto lírico honra esta figura arquetípica con "Las piedras del poder":

> *En tus manos está*
> *la antigua luz de la palabra muerta*.
> *La vieja luz de la palabra herida*.
> *La recia luz de la palabra cierta*.
> *Eres viejo quizá*, como el polvo
> con alas que construye ese halo
> de silencios perfectos
> alrededor de frutas, sonrisas y distancias.
> Eres viejo y parece tu piel arena torva,
> torva arena que ahora nadie besa con ríos;
> *pero tus manos saben la palabra invencible*
> *que necesitan todos tus hijos como antorchas*.
> Ya no puedes correr por los prados
> persiguiendo la alzada primavera
> de los ojos del trigo y sus incendios,
> *pero puedes hablarle a Dios con los murmullos*
> *de tus manos de escarcha y de tu sangre sola*.
> Ya no puedes herir con músculos de sombra,
> *pero puedes llamar corazones y muertes*
> *a asistirte la ausencia del milagro*.
> Déjame que te honre
> con mi canto de arcilla transparente:
> levántame las manos, tú, detrás del silencio. (68)

Para el sujeto lírico, el verdadero sabio sería el *maśkil* o el místico iluminado, porque con su mensaje salva a los demás, sabiendo que, como lo advierte la epifonema, "no sólo los

reinos del mar son transparentes,/ también el corazón del hombre en sus silencios". El *maśkil* (re)vive la unión con Dios; su intelecto se encuentra unido al *Intelectus Agens*. Como dijera Abulafia:

> Su alma superior anhela unirse a su raíz, que es el comienzo sin final, y el final sin comienzo […] y Dios, alabado sea, derrama sobre él el flujo de su Divinidad […] hasta provocar que su intelecto sobrepase lentamente su potencialidad humana y lo transforma en realidad divina […] Por su intelecto el místico se transforma en superior a los de sus especie y se vuelve diferente de ellos, pasando a formar parte de otra especie, la divina, después de haber sido humano (cit. en Alba 207).

En palabras del sujeto lírico, el *maśkil*:

> *cree en la paz de una manera sola, inmune,*
> *multitudinaria y solar, como un vaso de agua*
> *purísima, esperando entre la sed del mundo.*
> *Porque ama las cosas transparentes y llenas de memorias,*
> *las cosas que son Dios porque Dios las entiende*
> *suyas y del ayer y del hombre y sus soles.*
> Y se sienta en las tardes a mirar sus palabras,
> las que le di[o] la vida para amar sus memorias,
> y comprende que nada puede herirse a destiempo:
> ni el amor, ni el amor, ni el ayer, ni los cuerpos. (32)

Esta etopeya presenta a un *maśkil* exento de oficios, cargos, penas ("inmune"); purificado física, moral y espiritualmente ("agua"); si bien aislado ("sola"), también participante de la armonía del Todo ("paz"), de ahí que su existencia y rol comunitario se deban al otro ("multitudinaria y solar"). ¿No es acaso esta una descripción del asceta?

La herencia musulmana del sufismo se escucha claramente en el hispano-judaísmo. Para Paqūda, la ascesis corresponde al "prohibir al alma toda comodidad y placer corporal, salvo los que son naturales y estrictamente necesarios para vivir, y arrojar del alma todo lo que no sea esto" (288). El ideal de vida recta y religiosa tanto para el judaísmo como el islamismo no consiste en abandonar a los otros, sino más bien insertarse en la cotidianidad. De ahí que el ascetismo deba significar una apertura mística para alcanzar la verdad de Dios. Por eso, Paqūda propuso tres clases de ascetas: el que abandona del todo lo físico[222], el justo medio[223]

[222] "Esta clase de ascetas, es la que más se aleja de los límites justos marcados por la Ley, pues descuidan por completo sus asuntos mundanos, siendo así que no está mandado por la Ley el que se abandone totalmente la vida social" (289).

[223] Estos "prescinden de ambas formas de bienes superfluos [bienes exteriores y el estar preocupado por codas de la vida, reír, hablar, etc.] pero sin pensar en abandonar la vida social, con el fin de proporcionar a sus cuerpos los alimentos necesarios. De este modo, cambian el desierto y el monte por la soledad en medio de sus propias casas y por el aislamiento dentro de sus moradas. Como consecuencia, logran así cumplir con los dos tipos de vida mundana y religiosa y consiguen los dos premios, el de esta vida y el de la otra. Estos hombres están más cerca de justo medio marcado por la Ley que aquellos que se han mencionado en el apartado anterior" (290).

y el que mantiene una vivencia interior y una convivencia exterior[224]. El tercer tipo ejemplifica, en efecto, el ideal de Paqūda y coincide con el tipo de asceta que el sujeto lírico describe en su etopeya, de acuerdo con su noción de ser místico y justo.

El *maśkil*, por tanto, es quien se autoanula para obedecer la Ley y, sumiso a la Palabra, amar al otro y vivir el misterio de lo sagrado: "aprender aún heridos/ por Dios, todos sus nombres". Él paladea la autoanulación, porque ha probado y visto que "Dios" es bueno: lo terrible ha despertado su deseo de ascensión y se entrega, en consecuencia, a la *dᵉḇequt*: "El que conoce todas las golondrinas/ y por ello es tan azul y poderoso y solo/ que llega sabiamente a desaparecer". Estas vivencias mantienen constante en el *maśkil* la apetencia del misterio fascinante, hasta el punto de que depende del "asombro/ con migas de cielo". En este pensamiento de autoanulación y sumisión al numen según el sujeto lírico, resuena el poema de ha-Levi:

> ¡Inclina mi corazón
> al servicio servil de Tu realeza!
> ¡Mi pensamiento
> purifica, para que conozca Tu divinidad!
> En el tiempo de mi dolor,
> ¡no demores tu curación!
> Mi Dios, ¡respóndeme!
> ¡No te quedes mudo, no me hagas sufrir!
> ¡Créame por segunda vez,
> dile a tu siervo: "Aquí estoy!" (cit. en Bossong 359)

Paladear la autoanulación, por tanto, significa una entrega absoluta a ese estado de obnubilación, "asombro" e "inocencia" del "niño" o el "joven", esa reapropiación de lo primordial, esa unión con el Uno que implica inevitablemente la intuición, contemplación, imaginación y ensoñación constantes de lo desvelado-oculto en las múltiples formas del cosmos, preexistentes en Él:

> Y *también semejante*
> *al interior de fuego de la lluvia*,
> cuando se vuelve flor encendida por soles rapidísimos
> sobre las flores altas de la herida del mundo.

[224] "Los que siguen el camino más bajo de la ascesis, a saber: los que abandonan el mundo en el interior de sus corazones y conciencias, pero conviven con la gente externamente, con sus cuerpos, en las cosas que atañen a la vida social, como es por ejemplo el cultivar la tierra y el procrear. Estos tales consagran sus mismos cuerpos al servicio de Dios, ensalzado sea, pues son conscientes de que el hombre está en este mundo a título de prueba y como prisionero y extranjero que ha sido desterrado del mundo de los espíritus al cual pertenece. Sus almas, así, se hallan en el mundo y entre sus cosas, completamente a disgusto, ansiando la otra vida y esperando la muerte. Se proveen de los suministros necesarios para el momento de su partida a la otra vida y piensan, con antelación, en lo que les espera en la mansión eterna. No toman del mundo sino lo que les es estrictamente necesario y no abandonan lo que les es conveniente para la otra vida, de acuerdo con sus fuerzas. De entre todas las clases de ascetas que hemos mencionado anteriormente, ésta es la que más se acerca a los límites impuestos por la Ley" (291-92).

Y *también semejante a la luz lejanísima*
que dejan las bandadas blancas, blancas,
que ayer estaban ahí encendiéndolo todo,
y ahora vuela solo y solo el cielo.
Y *también semejante al espacio* —tan mínimo—
que hay entre el pájaro de oro
y el recuerdo de oro del pájaro en las ramas
tejidas del recuerdo.
Y *semejante al río del amor*
cuando alguien lo recuerda
del lado que no vemos de la muerte.

Hemos imaginado a Dios, siempre,
cubierto por los trajes del trueno
y sus rojas memorias que nos miran
y casi son espadas sobre el hombre.
Pero ahora miradlo como a un niño
a la hora de luces de su asombro,
sobre el alto zafiro de la belleza indemne,
adorando el asombro impredecible
que [*É*]*l mismo ha creado amando del lado de los hombres*. (73)

En conclusión, el poder de *jojmá* se manifiesta en el ser a través de la facultad intuitiva, la contemplación, la capacidad de cantar e interpretar-escribir el misterio de Dios en el cosmos, la Torá, el Nombre; obedecer la Ley; extraer de la cotidianidad, lo profano y lo temporal lo metafísico, lo sagrado y eterno; trascender las pasiones y vicios hasta alcanzar un estado de justicia y "paz"; de entrega a lo *Otro* sin abandonar al otro; de constante vivencia de la "inocencia" y el "asombro" profundos. Así, los verdaderos sabios son quienes saben "peregrinar al mar/ y no volver desnudos". Es el *maśkil* que ha alcanzado la unión mística, vive la plenitud y va a Dios porque Él está en todo ("El que ya no sabe adónde va/ porque está regresando de todo"). El *maśkil* que aprendió que:

Ser niño es un ayer,
ser hombre es un estigma,
pero alcanzar la copa
ciega de la vejez,
y llevarla a los labios
de la muerte que soy,
habiendo ya aprendido
el laberinto todo
del silencio en sus músicas,
sólo es luz, luz. Recíbela. (13)

2.10. *KETER* Y *DAAT*

Como se mencionó en el primer apartado, *keter* y *daat* constituyen dos dimensiones de una misma *sefirá* y, aunque se tiende a hablar sobre la una en ausencia de la otra, a

continuación se consideran ambas manifestaciones de la esfera superior y central del árbol sefirótico.

2.10.1. *DAAT* O "CONOCIMIENTO"

Daat refleja la dimensión interior de *keter* dentro de la consciencia; por ello, en el *tzelem Elokim*, se ubica en el cerebelo y, por consiguiente, se asocia con la memoria y la concentración, poderes basados en el reconocimiento (*hakará*) y la sensitividad (*hergesh*) de la significación de las ideas generadas por *jojmá* y *biná* (Ginsburgh, 2012e). Por lo general, *daat* opera en dos niveles. El nivel superior se conoce como *daat elión* ('conocimiento supremo') o *daat haneelam* ('conocimiento oculto'), el cual asegura la continuidad del nexo entre *jojmá* y *biná*. El nivel inferior, llamado *daat tajtón* ('conocimiento inferior') o *daat hamitpashet* ('conocimiento que se extiende'), conecta el intelecto con la emoción y, por ende, acrecienta la determinación de actuar en concordancia con las verdades esenciales incorporadas en la conciencia. El estado espiritual identificado con esta *sefirá* es el *ijud* o unificación.

Se relacionan con *daat*: "Las piedras del templo", "Las piedras compartidas", "Las piedras del habla", "Las piedras de la tierra", "Las piedras de la vida" "Las piedras de la ley" y "Las piedras de la casa". A la luz de *daat*, el eje temático a lo largo de estos siete poemas es, principalmente, la unicidad.

De acuerdo con Crescas, la existencia y unidad de Dios solo pueden ser probadas a través del testimonio de la revelación. Sin embargo, esta no puede ser alcanzada por la mente humana, porque Dios es infinito; *ergo*, ni la revelación ni mucho menos las verdades racionales pueden alcanzar la esencia de Dios, ya que esta es incognoscible *per se*: "De Dios sólo se conoce su existencia porque es causa del mundo que percibimos. Es decir, Dios es la causa de la creación" (cit. en Guerrero 156). De Él únicamente se conoce su existencia, debido a que es la causa del mundo, percibida en la creación. Para Moisés de León: "La unidad de Dios se interpreta […] como la unidad de una multiplicidad de poder, un conocimiento que se presenta como la 'sabiduría de la cábala'" (Wolfson, "Moisés…" 169). Las nociones de filosófico-místicas de Crescas y León se encuentran presentes en el pensamiento del sujeto lírico.

En consonancia con el primero, la unicidad de Dios se contempla en el mundo, que es el Tetragrámaton. "Dios" mismo lo dice: "el azul que es el nombre/ que he grabado en las cosas/ para que no me olviden". El sujeto lírico no duda al respecto. Además, es una verdad que la esencia numinosa reverbera sobre la creación. Estos dos sentidos se pueden interpretar en el

polípote del adverbio de modo: "Está *claro, clarísimo,* cada mano es un *río,*/ cada *río* se abre en *mares* diminutos,/ cada *gota espejea* diferentes *mareas*,/ cada *marea* se hunde en playas inmortales". Se observa, asimismo, la develación-ocultamiento del Nombre a través del agua que, a su vez, funciona como un "espejo", reforzando de este modo la relación espejo-reflejo, Dios-mundo.

Todo se encuentra enlazado con el numen, porque Él leyó en la Torá, performó su Verbo y creó, por consiguiente, la unidad cósmica. El sujeto lírico le cede la palabra a "Dios", pues quién mejor que Él para ilustrarlo en "Las piedras compartidas":

> Oye a la *brisa*, óyela
> desnudar las *estrellas*,
> y a la *estrella* de mármoles
> detenerse en tu *frente*,
> y a la *frente del cielo*
> encendida de astros
> para que tú no *mueras*,
> y a la *muerte* cercada
> por el doble sonido
> de la vida y la *vida*,
> y a la *vida* que sigue
> sosteniendo los pájaros
> que sostienen tu *asombro*,
> y al *asombro* que nace
> del ayer *azulísimo*,
> y al *azul* que es el nombre
> que he grabado en las cosas
> para que no me *olviden*,
> y al *olvido* luchar
> como un ciego reptil
> que nunca triunfará
> en tus ojos de *niño*,
> y al *niño* que será
> lo que tú eres en M[í]:
> *un lazo entre los seres*. (16)

A su manera, el sujeto lírico reelabora este mensaje divino en "Las piedras de la vida":

> En la piedra está el *musgo*,
> en el *musgo* está el *viento*,
> y en el *viento* está el cielo.
> En la sombra está el *sueño*,
> en el *sueño* está el *hombre*,
> y en el *hombre* el milagro.
> En la tierra está el *polvo*,
> en el *polvo* está el *mundo*,
> y en el *mundo* está el beso.
> En la roca está el *frío*,
> en el *frío* está el *tiempo*,
> y en el *tiempo* la sangre.
> En la arena está el *río*,
> en el *río* el *paisaje*,
> y en el *paisaje* todo.
> En la boca está el *grito*,

en el *grito* la *ausencia*,
y en la *ausencia* palabras.
Lo anterior es ingenuo,
repetidas espadas,
lazos en los espejos.
Yo lo sé, tú lo sabes,
pero en estas cadenas
sucesivas de niebla
Dios enlaza las vidas. (66)

Se puede observar que en ambos poemas la idea del enlace e *ijud* de todo en el cosmos se encuentra articulada por: 1) el símbolo cíclico del "lazo"; 2) el desarrollo de metáforas superpuestas, las cuales evocarían un juego de encastres, que vendría a reforzar el sentido de la unidad cósmica sagrada; 3) un modelo compositivo sintético, en el cual la base-afirmación es prácticamente la misma epifonema ("un lazo entre los seres", "Dios enlaza las vidas"). Con estos dos textos paralelos e intratextuales de *Todas las piedras del muro*, se demuestra que hasta la misma creación poética se encuentra enlazada: tanto en el mundo fenomenológico como en el mundo virtual-poético, en lo uno está lo otro.

Dos símbolos del progreso también connotan esta idea de unificación: el "beso" ("Cada boca comienza otro beso en sus nieblas", "de un ojo a otro suyo, presurosos de noches/ y besados, creando mundos que [Él] no conocía") y el "amor" ("El amor es un ala que inventa lejanías").

Todo, por tanto, es rastro de esta unicidad ("Cada cosa es apenas/ una orilla visible/ de un camino invisible") y el ser místico es capaz de intuir y percibir este significado desvelado-oculto gracias a las potencialidades de *hergesh* ("Dios nos dejó a los hombres cenizas infinitas"); esa sensitividad que, como afirma Ginsburgh (2012e), deriva de la conexión con el origen supraconsciente del alma. Resuenan, en este sentido, otros versos del zéjel de ha-Levi: "¿Quién es como tú, revelador de las profundidades,/ venerado en cantos de alabanza, hacedor de milagros?// Creador que de la nada ha sacado el universo,/ visible para el corazón, pero no para el ojo" (cit. en Bossong 43).

La creación no solo es rastro de lo numinoso, sino también escritura de la Palabra sobre el *liber mundi*. Por eso, el *maśkil* al contemplar el cosmos interpreta y aviva la plurivocidad del lenguaje abierto de la Escritura, fijo en la creación: lenguaje que por ser Verdad múltiplemente Una, multiplicidad unívoca, abarca todas las interpretaciones-escrituras ("La ley de la verdad es ser todas las músicas"), las experiencias inconscientes ("cada marea se hunde en playas inmortales") e históricas ―no solo propias del judío a pesar de la vivencia del destierro evocada― ("En la noche se oyen espadas desterradas"), sobre las cuales es improcedente pensar que sean de un único "hombre" ("porque nunca hubo un solo hombre,/ […] porque nunca hubo un solo sueño,/ […] porque nunca hubo una sola muerte"). La Verdad

del lenguaje y la Escritura de "Dios" es comunalmente Una: "Con el dedo de Dios se escribe todo:/ suena terrible, antiguo, arrodillado; y parece/ una frase hecha toda de muertes como olvidos,/ de paredes oscuras donde el cirio temblaba/ por todo lo que existe y existirá… temblaba…/ Sin embargo es verdad. Su mano sigue ahí/ entre la mano nuestra como un lirio imposible".

Lo expuesto en este último párrafo evidencia, por un lado, el funcionamiento de los niveles superiores de *daat* en la consciencia del sujeto lírico; por otra parte, el susodicho pensamiento de Moisés de León.

Al ser rastro y escritura de lo numinoso, hilos de la *arigá* de la Torá y el cosmos, se llega a reconocer a través de ellos el carácter sagrado de la naturaleza y el ser y, por ende, considerarlos "templos", donde lo tremendo y fascinante del misterio *es* y se desvela-oculta dinámica y unitivamente desde lo interior hasta lo exterior, desde el ayer hasta el presente, y viceversa:

> Tierra que no es tierra porque cae del asombro.
> Tierra que no termina porque sigue en las almas
> como dintel del sueño. Y ahí, donde los muros
> y los prados se yerguen formados de palabras,
> el hombre aprende el cetro de niebla que lo mide,
> la dimensión ritual de su antiguo relámpago.
> Tierra que llevaremos en las aguas del alma,
> para partir, volver, con las ruecas del tiempo,
> al templo que erigiste sobre ella invisible.
> Tierra que guardarás las cenizas finísimas
> que dejan las plegarias, los espejismos hondos
> que nos piden tus glorias. Tierra de sombra impura,
> de la piedra que sabe revolotear también
> confundida entre pájaros. Tierra que no es historia
> con todos los ríos terrestres, sino abismo
> para mirar el polvo vertiginoso y tuyo
> que nos hizo las almas. Tierra donde las frutas
> son las copas del aire, y donde los desiertos
> ciñen las humedísimas verdades de la lágrima.
>
> Aquí, Señor, aquí, hiere o besa, Tú sabes
> que Tu casa es mi tierra, que mi pueblo es Tu arena,
> que Tu nombre ha luchado para darnos el nombre.
> Tú eres un habitante, el único perpetuo
> de esta tierra que asombras con tus templos de aire. (51)

La naturaleza y el ser son metaforizados como "tierra" profana (vv. 17-9) y sagrada (vv. 2, 3, 7-9, 12-4), de acuerdo con su doble pertenencia cósmica. Sin embargo, también son considerados como "tierra" o producto de la capacidad de ensoñación y "asombro", material procedente de la imaginación simbólica e interpretación-escritura del sujeto lírico (vv. 1, 3-6, 14-7). En este sentido, el lenguaje poético, desde la perspectiva de Durand (1999), es el *tertium datum* que conserva reunidos lo fenomenológico y lo metafísico en el pluralismo

coherente del lenguaje; pluralismo que, en términos cabalísticos, uniría lo inconsciente, lo oculto, con lo consciente, lo desvelado a través de la multiplicidad del pléroma. En la "tierra" simbólica del poema, se reconcilian la doble naturaleza y pertenencia del cosmos, generadas por la Palabra, con la creada por el sujeto lírico: la tercera "tierra" que ya no es ni profana ni material, ni sagrada ni abstracta, sino ambas y una más: la de la palabra revitalizada y deslumbrada por el misterio tremendo y fascinante de la Plenitud.

Por las potencialidades de *hakará*, el sujeto lírico evoca los dos Templos de Jerusalén, centros sagrados e identitarios del judaísmo. Por la destrucción de estos y el distanciamiento del centro de Jerusalén, las diásporas israelitas y posteriores fijaron su *vita religiosa* ya no en torno al Templo ―recuerdo que conservan en su vivencia colectiva e individual (vv. 7-9)―, sino en la Torá, el otro "templo", hasta los días del Mesías y la construcción del tercer Templo (Díaz-Mas y Puente, 2007).

Por último, obsérvese que la "tierra" materializa el arquetipo de la *tellus mater* (vv. 10-2).

Aunque toda la creación es Una y, por tanto, sagrada, el *homo religiosus* siempre centraliza su experiencia mística en un espacio específico que ha de ser *imago mundi* y *axis mundi*. El "templo" es, por consiguiente, el sitio dentro del cual se vive de forma comunal o individual lo sagrado ―paradójicamente simbolizado por la "sombra" y la "transparencia"―, se estimula la actitud verticalizante y el místico "silencio sonoro":

> *En el templo será*
> *invisible la sombra*.
>
> […]
>
> Las paredes del templo,
> sus escalas de olvido,
> *partirán, volverán,*
> *siempre a la transparencia*.
>
> *El templo tiene prisa de Dios*.
> *Es una casa en donde*
> *hablarán los silencios.*
> *Es una habitación*
> *más sagrada que el tiempo*. (6)

Mediante un juego de encastres (símbolo de la inversión) y la alusión implícita del tejido (símbolo cíclico), el sujeto lírico va delimitando un espacio íntimo-total, o total-íntimo, que invierte las experiencias profanas y temporales del mundo, y sitúa la vivencia de lo trascendente y el eterno retorno: "Dios", que es lo mismo que el Nombre y la Torá, también es el cosmos, considerado plena o fraccionariamente un "templo", que a su vez bien puede ser

una “casa”, o una “habitación” de esta, tanto como su habitante, ya que el ser por su doble naturaleza y pertenencia es también un “templo” que, como todo, asimismo es una letra de la Torá, un apelativo del Tetragrámaton, está en “Dios”. El juego de encastres y la alusión a la *arigá* viviente refuerzan el sentido unificado y sagrado de la creación.

De esta serie de encastres, el sujeto lírico se refiere a la “casa” del siguiente modo:

> *Tenemos una deuda azul con las casas del mundo*
> *—*[*c*]*on los templos del mundo, que son casas del sueño—*[.]
> Una deuda de arena que espera mansamente
> que edifiquemos alas, y les demos el río
> de la mañana suya. Una deuda que nunca
> se acabará en la tierra y sus rojas memorias.
>
> *Por eso Dios reclama su casa entre los hombres,*
> *para darle*[225] *a los hombres espejos invisibles,*
> *y sentarse con ellos —nosotros sin ausencias—*
> *a conversar del pan de la oración que tiene*
> *un sabor de relámpago entre lirios suavísimos*.
>
> Aprendizaje de oros invisibles es ver
> a Dios amanecer en las casas del alba,
> y saber que [É]l está más cerca de nosotros
> que nuestros propios sueños golpeando las muertes.
> *Que Dios quiere una casa de maderas perfectas,*
> *talladas por las sombras de las manos que lo aman*.
> *Los templos y las casas se parecen en algo*
> *inmensamente vivo que nos toca a los hombres*:
> *hablarnos cara a cara*: *hombre a Dios, Dios a hombre,*
> *para aprender la mutua dependencia que ambos,*
> *ay, milagros y hombres tenemos al amarnos*. (96)

Respecto de este poema, se pueden analizar al menos cinco aspectos.

Primero, se explicita la homologación entre “casa” y “templo” como centro del mundo y el universo, donde se santifica la vida familiar, comunal y el tiempo. Este motivo redunda en comparación con *El viaje interminable*. En ciertas actividades festivas o cotidianas, la sinagoga y el hogar adquieren la misma significación; verbigracia: sitio de oración, enseñanza-aprendizaje de la Ley, encuentro con el otro y acogida de este.

En segundo lugar, la reverberación de la luz uránica sobre las “casas del alba” representa una hierofanía que acentúa el carácter unificador del espejo-reflejo entre lo terrestre y lo celestial.

Tercero, las prácticas religiosas domésticas y familiares adquieren valor, ya que es en este ámbito donde se aprende a ser judío, se empieza a seguir las prescripciones, se alcanza el sentido de las festividades y se repasan las primeras oraciones. Desde la “casa” se honra a “Dios”; en consecuencia: “es preciso velar por la pureza ritual del hogar en todo lo que se

[225] Como licencia poética, el pronombre personal no concuerda con el complemento indirecto, a fin de cumplir con la métrica del alejandrino.

refiere a limpieza, alimentación, costumbres, relaciones sexuales, etc., que deben regirse por la halajá" (Díaz-Mas y Puente 108). De ahí que para la celebración doméstica de las festividades se cuente con una paraliturgia que incluye gestos y actos rituales, oraciones y bendiciones, lecturas, comidas, cantos en hebreo o lengua vernácula. Estos últimos cumplen una función didáctica, al explicar el significado de la fiesta; participativa, pues con frecuencia una o varias personas llevan la voz cantante y los otros responden con jaculatorias o estribillos; y lúdica, ya que el ocio de estas festividades se llenar con actividades piadosas que no supongan trabajo (Díaz-Mas y Puente, 2007).

En cuarto lugar, y en relación con el punto anterior, se alude a tres celebraciones judías. En los versos 12-5, se sugieren las luces del Sabbat. Los versos 2, 16-7 y el epígrafe ("Así ha dicho Jehová de los ejércitos: meditad sobre vuestros caminos. Subid al monte y traed madera y reedificad la casa, y pondré en ella mi voluntad y seré glorificado", Hageo 1: 7-8) sugieren la fiesta mayor de Sukot, celebrada desde el 15 hasta el 22 de *tishrí*. Se conmemora el período cuando el pueblo israelita erró por el desierto tras su éxodo de Egipto. En este tiempo, habitaron en viviendas provisionales; por eso, en cada hogar judío ―según lo permitan las posibilidades de vida― se construye una *sukά* o cabaña, dentro de la cual se vive durante siete días, acorde con la prescripción de Levítico 23: 39-43. De acuerdo con el Talmud, en esta *sukά* debe caber por lo menos una persona o, preferiblemente, toda la familia; y tener mínimo tres paredes y el techo de vegetación natural que quite el sol, pero permita ver las estrellas. Durante estos días, se debe comer en el interior de la *sukά*. Los varones más piadosos suelen dormir también dentro de ella (Días-Mas y Puente, 2007). En los versos 9-11, el sujeto lírico evoca la presencia de "Dios" ante la mesa. En la celebración de Pésah, se engalana la mesa con los mejores manteles, vajilla y cubiertos, se disponen sobre ella algunos elementos simbólicos específicos y se deja un asiento vacío con una copa delante, reservado para el profeta Elías, cuyo regreso precederá el advenimiento del Mesías (Díaz-Mas y Puente, 2007). El profeta no es evidentemente el numen, pero ambos comparten el sentido de la trascendencia para los judíos, capaz de revelarse-ocultarse entre ellos en el momento de la festividad doméstica.

Finalmente, la "casa", como el ser, es espejo-reflejo del árbol de la vida, dado que en el interior de ambos ocurren la transformación, la iluminación y la elevación, gracias a los conocimientos supraconscientes y conscientes motivados por la Ley, los cuales determinan en el ámbito doméstico y sinagogal el modo de actuar acorde con la verdad. Esta es la forma como se manifiestan los niveles inferiores de *daat* en el ser religioso judío, según lo evocado por el sujeto lírico. Nótese la redundancia de la relación "casa"-"árbol" estudiada en *El viaje interminable* y *Geografía invisible de América*.

En definitiva, la visión múltiple-unificada del cosmos y, por tanto, la relación del ser dentro de esta *arigá* de la creación y la Torá son sublimadas por el simbolismo de la "piedra" para el sujeto lírico. Esta es símbolo de la tierra madre (Chevalier y Gheerbrant, 1988) y, por ende, sinécdoque de la creación. La "piedra", por su estrecha relación con el alma (Chevalier y Gheerbrant, 1988), estimula las facultades intuitiva, contemplativa y ensoñadora del *maśkil*, de modo que él rememora y reconoce su vínculo con la plenitud del cosmos, la Torá, el Nombre, Dios. Él percibe que la "piedra" marca un centro sagrado, inaugura un "templo", como en el relato mítico de Jacob. Así, las "piedras" de la naturaleza, el "templo", el Muro de los Lamentos, la "casa", la "habitación", el poema y la *arigá* textual de *Todas las piedras del muro* son capaces de desvelar-ocultar lo sagrado, por ser sustancias primordiales de la Palabra y hierofanías líticas. La "piedra" consolida la totalidad del Uno, el sentido de *ijud* y el potencial de *daat*, ya que transmuta "lo opaco en translúcido y, en un sentido espiritual, de las tinieblas en luz, de la imperfección en perfección" (Chevalier y Gheerbrant 833). Este motivo, se presenta, asimismo, en *Geografía invisible de América*. Sobre el carácter fundamental, unificador e "iluminador" de la piedra, canta el sujeto lírico: "Yo haré de cada piedra/ latido en la memoria,/ para que cuando estallen/ hablen sus transparencias".

2.10.2. *KETER* O "CORONA"

Esta es la primera y superior de las *sefirot*. Corresponde a la superconsciencia de la experiencia. Por eso, su imagen es la "de una 'corona', lo que sugiere un aura rodeando la propia conciencia" (Ginsburgh, "Keter…" §1). De ahí que, en el *Zohar*, se encuentre conectada con la décima *sefirá*: "la corona suprema (*keter elión*) es la corona del reino (*keter maljut*)" ("Keter…" §3). Ella encierra la totalidad de los mandamientos de la tradición escrita y oral; por consiguiente, los judíos la ven como el pilar de la luz y la voluntad del Rey de Reyes. En el *tzelem Elokim*, se ubica en la parte superior del cráneo.

Esta *sefirá*, al igual que *biná* y *jojmá*, se desarrolla en dos *partzufim*. El externo se conoce como *Arij Anpín* ('el Rostro extendido') y corresponde al poder supraconsciente de *ratzón* ('deseo o voluntad'). Las tres *sefirot* superiores no se incluyen en este *partzuf*, aunque sí representan el inalterado placer supraconsciente de *emuná* o fe, derivado de la experiencia del arraigo esencial del ser dentro de la divinidad. El interno es *Atik Iomín* ('el Anciano de Días') y se vincula con el poder de *taanug* ('placer'). **L**as siete *sefirot* inferiores se incluyen en este *partzuf* y representan el placer como una fuerza motivadora y primaria que conduce a la voluntad.

Según la cábala zohárica (Ginsburgh, 2012b), *keter* presenta tres *reshin* o cabezas: *Reisha d'Arij* ('la cabeza extendida'), correspondiente a *ratzón*; *Reisha d'Ain* ('la cabeza de la nulidad'), relativa a *taanug*; y *Reisha d'lo Itiadá* ('la cabeza incognoscible'), referida a *emuná*. Las tres cabezas corresponden al triple significado de la palabra *keter* en hebreo:

1) 'Rodear': Corresponde a *Reisha d'Arij* y al nivel de deseo o voluntad suprema que envuelve la consciencia y fuerza al alma a manifestarse de acuerdo con sus directivas.
2) 'Corona': Se relaciona con la nulidad, la fuente de placer divino en el alma. La "corona" simboliza el poder espiritual de recibir e integrar en la consciencia el placer de la revelación divina.
3) 'Esperar': Se asocia con el aspecto incognoscible de Dios, por el cual se espera con fe absoluta ese nivel de divinidad esencial completamente oculto y encubierto para la conciencia de este mundo, pero que será revelado en la conciencia del mundo por venir.

Ocho poemas se relacionan con esta *sefirá*: "Las piedras de la música", "Las piedras de la autenticidad", "Las piedras de la divinidad", "Las piedras del viajero", "Las piedras de la simiente", "Las piedras del camino", "Las piedras de la mirada" y "Las piedras inmortales".

En los poemas primero, tercero y quinto de esta lista, "Dios" tiene la palabra y se desvela-oculta ante la creación, a través de un paradójico retrato. Si bien es incognoscible para la mente humana, Él intenta describir su esencia reflejada en la materia y forma de una serie de elementos cósmicos y símbolos espectaculares ("oro", "mañana", "espejo", "resplandor", "día", "luces", "ocasos", "fuego"), ascensionales ("puente", "lirios", "rosa", "torres"), diairéticos ("aire", "pureza", "pared"), de la intimidad ("copa", "frutas"), cíclico ("simiente") y del progreso ("música"). Se trata de símbolos de los tres regímenes del imaginario, hecho que apoya la idea de su plenitud numinosa. "Dios" mismo retrata su preexistencia antes del cosmos (se escuchan ecos del *ṣimṣum* luriánico), ser la causa primordial, su ubicuidad paradójica, su eternidad e intemporalidad, porque Él es el "tiempo", el amor, la naturaleza y la unidad misteriosa presentes en las letras del Tetragrámaton, la Torá y el cosmos. El retrato se construye sobre el versículo mítico-místico de Éxodo 3: 14 ("Yo soy quien soy"), núcleo del sentido e identidad del Nombre y su esencia:

> Yo soy la música.
> […]
> Yo soy la arena del ayer;

el corazón de mármol de tu nombre.
Yo soy el puente, la razón de tu aire,
el oro de tu oro,
la verdad en tu asombro.

[…]

Yo soy tu día de mañana,
el espejo en que estás naciendo,
el resplandor sobre los lirios,
la paz de tus cenizas,
todo contra el olvido,
el aguijón de la nada,
la frente que se hizo agua,
la huella sobre el milagro,
tu galardón en la ausencia,
los números en el viento,
el ayer cuando te mira,
el corazón de tu nombre,
el día que hay en tus manos,
la pureza en que naufragas,
la pared entre las luces,
la fortaleza en la rosa,
los ocasos en tu copa,
el oro en tu memoria,
las arenas de tus sueños.

[…]

Soy la simiente roja que da sentido al fuego,
que en las frutas golpea por las aguas del mundo.

Soy la antorcha del tiempo, la espada en tu memoria,
la cicatriz que impone a la flor sus destinos.
Soy la huella del miedo y el celo del abismo,
pero a la vez te amo con las torres del mundo. (4, 45 y 58)

La realidad única y total del numen revela su prepotencia y, por tanto, genera el *sentimiento de criatura*: la impotencia y nulidad del ser, "el sentimiento de la pequeñez de quien es criatura ante la majestad de quien se cierne sobre todas las cosas" (Otto 30). La energía y enormidad absolutas del numen son tales, que exceden la facultad comprensiva; por eso, la "mirada" no puede soportarlas. De ahí la advertencia: "Dijo más: No podrás ver mi rostro, porque no me verá hombre y vivirá. […] Entonces Moisés, apresurándose bajó la cabeza hacia el suelo y adoró" (Éxodo 33: 20, 34: 8; epígrafe de "Las piedras de la mirada"). Como afirmó Greich: "Cuanto más clara y pura se le aparece la grandeza de Dios, tanto más reconoce su pequeñez" (cit. en Otto 29). En este sentido, el sujeto lírico comprende la amenaza de *annihilatio* y prosternación de Moisés. En consecuencia, solo puede balbucear poéticamente ―entenderíase así un primer valor de la siguiente repetición diseminada― aproximaciones sobre lo sublime de *keter*:

El *rostro* es una *luz*. Siempre es una *luz*.

Casi una lejanía, casi un trazo del mar.
El rostro es una lámpara en lo alto del cuerpo
de brisa que nos dieron para poder amar.
[É]l cada día tiene una luna cambiada
y nueva por la vida. Una luna que puede
ser estrella o desdicha. O quizá una palabra
que está diciendo al hombre volcado hacia el azul.
El rostro no termina en el rostro.
Esto parece una mentira con verdades,
pero es un secreto que se aprende llorando.
[*É*]*l tiene un corazón diferente al del hombre*,
un corazón que siempre
vuela de un ojo al otro. *Un corazón que viaja*
de sí mismo a sí mismo buscando la mirada.
Esto parece un poema, pero es sólo un *rostro*
de los que aún le debo al sueño que me dieron
sin *rostros* pero eterno.
Y en cuanto al *rostro* altísimo
de Dios que no ha cesado, creo que Moisés no pudo,
no debió verlo ―y nadie―, porque es un *rostro* hecho
con los *rostros* de fuego secretísimo,
de todos los que fueron, serán y siguen siendo.
―Que es tu *rostro* una brasa de Dios. Casi lo sabes―. (81)

La repetición diseminada de "rostro" podría comprenderse como el balbuceo o "esfuerzo" poético por *decir* analógica y metafóricamente al Ser. No obstante, se puede aseverar un segundo valor: esta figura de dicción es el medio por que el sujeto lírico logra describir cabalísticamente la totalidad de *keter*, pues el símbolo se repite exactamente diez veces, el número de las *sefirot* y *mitzvot* contenidos en esta esfera.

Keter es visualizada, en efecto, como la cabeza luminosa de *Adam Cadmón*. Ella es simultáneamente símbolo ascensional (verticalidad, cima y poder) y espectacular ("luz", "lámpara"). Empero, se la ve también como "corazón". Este, como se dijo, representa en la tradición judía la razón, lo espiritual y las emociones; estas dos últimas, debido a la energía de *daat* sobre el cuerpo. Recuérdese que en ausencia de *daat* se evoca a *keter*; sin embargo, el sujeto lírico las reúne como una en el poema.

Otro de los "rostros" de "Dios" es justamente el poema mismo, ya que corresponde a una interpretación-escritura, al menos uno de los "rostros" presentes en el cuerpo literario de la Torá. Al ser la Escritura el Espejo, (pre)contiene todos los "rostros". De esta manera, se acentúa el aspecto pavoroso y terrible del misterio de lo sagrado, idea que extraña, aterra y paraliza asimismo al sujeto lírico y narrador borgeanos, en el poema "Los espejos"[226] y el cuento "Los espejos velados"[227].

[226] "Yo que sentí el horror de los espejos/ no sólo ante el cristal impenetrable/ donde acaba y empieza, inhabitable,/ un imposible espacio de reflejos/ […] ese rostro que mira y es mirado" (Borges, *Obras*… II… 192).
[227] "Yo conocí de chico ese horror de una duplicación o multiplicación espectral de la realidad, pero ante los grandes espejos. Su infalible y continuo funcionamiento, su persecución de mis actos, su pantomima cósmica, eran sobrenaturales entonces, desde que anochecía. Uno de mis insistidos ruegos a Dios y al ángel de mi guarda era el de no soñar con espejos" (Borges, *Obras*… II… 164).

En fin, ante la imposibilidad de mirar directamente al numen, el ser ensueña y visualiza sus formas, intemporalidad y eternidad en el cosmos, de nuevo a través de símbolos ascensionales y espectaculares, en "Las piedras del camino":

> Delante de ti viaja la *transparencia*.
> Y ella puede se[r] lo que tú sueñes.
> Digo "ser" con un raro temblor en la esperanza.
> Digo "sueño" seguro de que hablo *claridades*.
>
> *Dios es la claridad, y ella puede tomar*
> *la forma exacta o última que le dan los destinos*.
> Puede ser la *columna* de las *torres del cielo*,
> o el *fuego* que abandona la cicatriz y *vuela*.
> Dios es la *flecha ardiendo* interminable,
> el *signo inaccesible* que grabaron
> los vientos en las *alas de los pájaros*,
> la memoria de *mármol* debajo de los pétalos,
> la *bandada* humedísima de las *horas más blancas*.
> *Aprender a seguir su número radioso*
> *donde la sombra cumple las tretas de la vida,*
> *ha sido todo, todo nuestro esfuerzo en la arena,*
> *en la finita arena de las playas del tiempo*.
>
> Dios va adelante siempre, pero no dirigiendo
> sino creando ante el hombre el corazón del viaje.
> *Descifrar ese rastro en cada vida, dime*:
> *¿no es acaso lograr que los cuerpos se vuelvan*
> *gloriosos como fueron pensados por el cielo*? (62)

Los versos 14-7 y 20-2 aluden explícitamente a la cábala extática de Abulafia y las prácticas de gematría, según la cual cada número es una letra de la Torá y, por ende, un ser de la creación. Esta técnica exegética representa para el sujeto lírico otro "esfuerzo", otro camino posible más para intuir y describir a la divinidad, y alcanzar la *dᵉbequt*. Se evoca así, nuevamente, el mito de la *vía regia*.

No obstante, este camino, como todos los tomados para reintegrarse al Uno, implica "esfuerzo". Se insiste en que "Dios" es "la arena del ayer", "las arenas de tus sueños", "la finita arena de las playas del tiempo"; por eso, el "esfuerzo" de la "mirada" o la gematría, aunque siga los rastros o un método específico, nunca deriva dos veces el mismo resultado. Cada interpretación, lectura, escritura, poema, alternancia en el orden de las letras, es un "viaje" desigual para cada lector-escritor, poeta, filósofo, místico. El resultado y la transformación que suscitan siempre son disímiles, inacabados, *pluridireccionales*, mutables e infinitos, debido a la naturaleza divina de la *arigá* y Causa que las motiva. De este modo, el pensamiento cabalístico, filosófico, místico y poético siempre han "sido todo, todo nuestro esfuerzo en la arena", sobre un terreno material-metafísico (in)tangible, sin principio ni final como la "arena" y la Torá. La metáfora y su significado recuerdan, una vez más, a Borges

(1989b), pues en "El libro de arena" también se presentan el planteamiento de la plurisignificación del lenguaje humano y cósmico, la figura del libro sagrado e infinito, la empresa lúdica de incursionar en la lectura y la interpretación semeja al juego con la "arena", donde lo misterioso se desvela-oculta en la epifanía del instante, a pesar de que se sigan al minuto siguiente las mismas letras, los mismos cálculos matemáticos o se intente anclar, fijar *la* lectura y *el* significado en el *liber mundi* o la Torá.

Debido a su *emuná*, el *maśkil* mira y siente la manifestación ubicua de "Dios" a su lado, en todos lados, a diferencia del ser profano o arreligioso; del "sofisticado hombre moderno, post-renacentista y post-enciclopedista" (Megged, "Una piedra…" XIV), para quien la fe es un anacronismo. Aquel sabe que "Dios" viaja, está, "es", a su lado y no comprende cómo hay quienes no hayan sucumbido a su misterio y presencia ("aroma"), quienes hayan abandonado el "esfuerzo" de seguirlo, o que jamás se hayan esforzado en ello. Como último intento antes de entregarse a su experiencia profunda y su nada, y ante "la majestuosidad filosófica de la fe en Dios que se vislumbra en su poesía, [el sujeto lírico] devuelve la dimensión humana de Dios a nuestro mundo diario" (Megged, "Una piedra…" XIX), asevera la existencia y eternidad divina, e interroga al otro, con el fin de provocarle aunque sea el mínimo estímulo religioso:

> *A tu lado va Dios*.
> *Pero Dios no camina a tu lado*.
> *Dios no camina, es*.
>
> *A tu lado va Dios*.
> Pero no te acompaña.
> Es más hondo el *aroma de su nombre* en tu vida.
>
> *A tu lado va Dios*:
> ¿no has mirado sus dados azules en tu sombra?
>
> *A tu lado va Dios*:
> Es un *espejo* el *mar* donde puede mirarse
> la *canción* de sus *nombres*,
> cuando pasas llorando por las playas del mundo.
> *A tu lado va Dios*.
> ¿Que tú nunca lo has visto?
> ¿Que sólo está la cruel transparencia del aire?
> ¿Que sólo existe el frío
> de la noche en tus ojos?
> ¿Que nadie lo conoce, pero todos lo nombran?
>
> Es cierto: ¡cómo puede
> tu libertad ser cúspide y pregunta del mundo!
>
> *A tu lado va Dios preguntándote ausencias*. (56)

Redundan en este poema la relación del "azul" con la plenitud cósmica, la idea del determinismo sagrado y su metaforización vallejiana con los dados, el vínculo esotérico-cabalístico entre el agua ("mar") y el Nombre. No obstante, se escucha otro eco más. La visualización de ese otro, o lo *Otro*, que viaja al lado del ser sin que este lo perciba, aun cuando es parte de sí mismo, recuerda al poema juanramoniano: "Yo no soy yo./ Soy este/ que va a mi lado sin yo verlo;/ que, a veces, voy a ver,/ y que, a veces, olvido./ El que calla, sereno, cuando hablo,/ el que perdona, dulce, cuando odio,/ el que pasea por donde no estoy,/ el que quedará en pie cuando yo muera" (Jiménez, *Obra…* 418).

En todo caso, el *homo religiosus* nunca se cansa de su "esfuerzo en la arena" y, por su fe y por mínima que sea, su experiencia ante la "luz" termina por resolverse "en la forma más musical de la palabra: poesía" (Zambrano 103). El numen revela:

> *Yo soy la música*.
> *Llámame música y sabrás*
> *que mi nombre incesante está en tu boca*.
> […]
> *Llámame con la música*
> *y te devolveré la profecía del sueño*.
> *Contigo he de pactar entre música y sueño*:
> Yo, que sé la verdad que no extingue tu muerte,
> tú que me estás llamando
> con la canción del tiempo.
> Si no, escuchad el mar, la rama en sus olvidos,
> el pájaro que sabe sus destinos de oro:
> todos están cantando
> en el nombre del sueño
> que tú creas buscándome.
>
> *Yo soy tu Dios, y tú eres*
> *el inventor del canto*. (4)

La "música" de lo inconsciente ―de "Dios", el "sueño", el "canto"― es la armonía perfecta. Los valores numéricos de la altura, duración, intensidad y timbre del sonido cósmico, onírico, poético; de la melodía, métrica y ritmo de su armonía luminosa/numinosa establecen un orden similar al de los números-letras de la Torá. Por eso, la "música" del "canto", el cosmos, la Escritura, el Nombre es, como dijera Zambrano, "el camino de la pasión indecible para integrarse en el orden del universo. Orden y conexión de las entrañas identificado con el orden y conexión del universo por los números, 'la música es la aritmética inconsciente de los números del alma' […] Hundirse en el sueño es el origen de música y poesía" (103-05).

Esta música lleva al *maśkil* a sentir la "luz" de *Reisha d'Arij* en el centro de su existencia física, racional y espiritual ("corazón"); y, por tanto, a decidir un comportamiento auténtico, consecuente con la vida religiosa y consigo mismo. De ahí que el místico sea "El

que habla verdad en su corazón" (Salmos 15:2, epígrafe de "Las piedras de la autenticidad"); el que se muestra —íntimo pero público para Dios— tal y como es según la Ley; el que por sus facultades profundas comienza a no ser un *yo*, sino lo *Otro*:

> *En su corazón, donde nadie lo mira,*
> sino el espejo de su propia muerte,
> sino la rosa de su propia muerte,
> sino las sedes de su propia muerte.
> Donde nadie es testigo del amor o su estigma,
> de la sangre y su ruego agorero de mundos,
> de la espada y su incendio
> que defiende las nieves del silencio.
> Donde nadie podrá escuchar la sombra
> y la lluvia y el estruendo de mármol
> de los dioses que caen
> o los dioses que suben a las nadas del hombre.
> *Entre su corazón donde Dios lo ha dejado*
> *de la mano del niño de su sombra,*
> y el pájaro de nieve de la muerte
> se ha segado dormido para siempre.
> *Entre su corazón que está muriendo*
> desde el primer latido hasta la última niebla.
> *El que habla verdad para sí mismo y solo,*
> igual que el mar es lengua perfecta entre sus olas.
> Igual que las bandadas le están diciendo a Dios
> que las alas aún siguen del lado de su gloria.
> *Entre su corazón, en donde las fronteras*
> *del azul y del hombre se deshacen y cantan*… (27)

La reticencia aunada al sentido de estos dos últimos versos enfatizan el grado de nulidad a que llega el *maśkil* por la fuerza de *Reisha d'Ain*. Él se encuentra sometido a la divinidad, confía en ella y se entrega a su voluntad ("Yo pondré la semilla, tú pondrás el asombro./ Yo pondré el agua viva que no cabe en mis cielos,/ tú pondrás la guirnalda de tu frente en la tierra./ Yo te diré el secreto de la luz contra el polvo,/ tú darás las mañanas encendidas de tu alma"). El místico muere; mas no se trata de una muerte o un aniquilamiento, sino de una fructificación: en el humus que es el ser, "Dios" ha depositado su "semilla", la ha regado con su "agua viva" y el "alma" crece, semejante a un vegetal, buscando "el secreto de la luz". La muerte, por tanto, redunda como símbolo cíclico. En el momento de su transformación y renacimiento, el ser ya no es un *yo*, sino un aspecto del Uno reintegrado a Ello: "Yo soy el brazo perfecto/ que te nacerá en la muerte./ La boca que nombra soles,/ la estrella que te señala./ Yo soy escudo en tu sombra". Finalmente, el *maśkil* alcanza el grado superior del árbol sefirótico: la *d^{e}bequt*. Sin ser, *es* Uno en el pléroma de Dios: "Que la primera Ley y la última eres/ tú mismo hablando herido semillas en la noche". *Keter elión* se ha coronado sobre *keter maljut*.

Por su *emuná*, es ahora un neófito, ya que "la fe es lo que 'nos cambia interiormente y nos vuelve a parir'" (Otto 138). Nace hacia lo incognoscible, hacia el "rostro [que] no termina en el rostro": el *En-sof,* el aspecto infinito e inconcebible de Dios, la Nada (Scholem, 1985); la potencialidad máxima, la "apertura hacia lo desconocido: aquello que 'llegará a ser' […] o que 'hace ser' (con un sentido causativo)" (Martín, *El lugar…* 68). De ahí que el sujeto lírico cante al final la *Reisha d'lo Itiadá* del numen, con "Las piedras inmortales":

> *No se termina Dios*. *No corras*. *No te espantes*.
> Mirar caes la noche perfecta hasta el olvido.
> Pero la noche es otro espejismo del viento.
> *No se termina Dios*. *T*[*ú*] *tampoco*. *Ni el alba*.
> *Ni las cosas fugaces que esplenden en tus ojos*
> *de humanísimo asombro*.
> Dios no tiene memoria. No para lo que muere.
> [É]l es una bandada perpetuamente en vuelo.
> Un poder del presente, como el beso y su orilla
> que forja nuestros cuerpos a través de las nieblas.
>
> *No se termina Dios, por eso nada acaba*.
> Terminar es un loco deseo contra el sueño.
> *Todo vuelve a la casa*: aún los muertos amados,
> aún el pan que se entrega al azar y sus mares.
>
> *Hallarás cada cosa en su sitio girando*
> *hacia todas las cosas y hacia todos los hombres*.
> Comprender es amar altivamente vivos,
> como esas manzanas que iluminan su sombra.
>
> *Echa tu pan al mar*. *Echa tu cuerpo al mar*.
> *Echa tu nombre al mar*. *Echa tu luz al mar*.
> *—El mar es todo y todo*: *la piedra y quien la sueña*[.]*—*
> *Que ya los hallarás más allá del milagro*. (105)

El pléroma es infinito. Abarca los permanente y efímero, lo inmanente y lo trascendente. Nada "muere", sino que "vuelve" girando como el "alba" a la esencia divina. El ser encontrará todo en el mundo trascendente y lo volverá a encontrar en este mundo. El último verso evoca el mito judío del Mesías y la resurrección. El movimiento giratorio del tiempo y la materia connota un símbolo cíclico y evoca el mito del eterno retorno a ese "mar", la informidad, lo inconsciente, el lugar pleno donde convergen las fuerzas uránicas y ctónicas, lugar de las muertes y los nacimientos; a esa "ca(u)sa" primordial, ignota y absoluta. Por su relación semántica, estos dos símbolos, en efecto, materializan, como también se observó en *El viaje interminable* y *Geografía invisible de América*, el arquetipo de la *tellus mater*.

Ni siquiera la palabra poética termina, puesto que proviene de la Palabra de la Torá. Por eso, ¿qué mejor manera de desvelar-ocultar el aspecto de *interminabilidad* de Dios y el retorno a Él, que la estructura cíclica establecida por la evocación del Ser entre "Las piedras

de Dios" y "Las piedras inmortales", entre el principio y el final de *Todas las piedras del muro*?

El encuentro con "Dios" y su *mysterium tremendum et fascinans* a lo largo de estos ocho poemas demuestra las vivencias de pavor, impotencia, prosternación y nulidad del *homo religiosus* ante la incognoscible plenitud, unidad, omnipotencia, ubicuidad y eternidad de "Dios", pero también su entrega y deseo de renacer en Él. Toda esta compleja experiencia mística se puede relacionar intertextualmente con un poema de Gabirol. Se trata de un *piyyuṭ* o himno sinagogal[228], titulado justamente "La corona de la realeza", en el cual se cantan la grandeza de Dios y los atributos de su esencia. Él vendría a sintetizar la visión del sujeto lírico albaniano respecto de *keter*:

> Maravillosas son tus obras, bien lo sabe mi alma.
> A ti, Señor, es la grandeza, la fuerza y la gloria, el loor y el esplendor.
> A ti, Señor, es la majestuosidad, la eminencia sobre todo, la riqueza y el honor.
> A ti atestiguan las criaturas, altas y bajas, que ellas perecen y que tú perduras.
> A ti es la fuerza en cuyo secreto nuestro espíritu se fatiga en penetrar
> porque Tú eres tanto más poderoso que nosotros.
> A ti es el escondrijo de la potencia, el misterio, el fundamento primordial.
>
> Tú eres el Único, cabeza de cada número,
> base de toda construcción.
> Tú eres el Único: por el misterio de tu Unidad quedan desconcertados los sabios,
> no comprenden lo que es.
> Tú eres el Único: Tu unidad no disminuye ni aumenta, no es ni defectuosa ni excedente.
> Tú eres el Único: no como la unidad de lo negociado, de lo medido,
> porque a ti no te llega ni pluralidad ni variabilidad,
> ni forma ni nombre.
>
> Tú existes, pero no hay oído que te alcance, ni ojo que te vea,
> no hay un cómo, un dónde, un porqué que pueda abarcarte.
> Tú existes, pero por ti sólo,
> por ningún otro que esté contigo.
> Tú existes: desde antes del tiempo estabas,
> y morabas sin lugar.
> Tú existes: Tu misterio oculto, ¿quién puede alcanzarlo?
> Profundo, tan profundo, ¿quién puede indagarlo?
>
> Tú eres grande: ante Tu grandeza toda grandeza queda subyugada
> y toda superioridad se derrumba.
> Tú eres grande, más que todo pensamiento,
> más eminente que toda carroza celestial.
> Tú eres grande sobre toda grandeza,
> estás enaltecido sobre toda alabanza.
>
> Tú eres Dios, manteniendo a las criaturas con Tu divinidad,
> apoyando a los seres con Tu unidad.
> Tú eres Dios: no hay diferencia entre Tu unidad, Tu divinidad,
> Tu primordialidad y Tu existencia

[228] El *piyyuṭ* presenta un ritmo y una métrica libres, pero al contrario de los salmos bíblicos tiene rima final. Este género surgió en el siglo VI en Palestina y desde ahí se propagó por Mesopotamia, el norte de África, el sur de Italia, al-Ándalus y otras regiones europeas. Su temática es religiosa y su lenguaje tiene función sacral y litúrgica (Bossong, 2010).

porque todo es un único misterio.
Aunque el nombre de cada calidad sea distinto,
todo va hacia un único lugar. (cit. en Bossong 39)

3. LO HISPANO-JUDÍO, A TRAVÉS DE *TODAS LAS PIEDRAS DEL MURO*, PARA LA HISPANIDAD

La expulsión de los hispano-judíos en 1492 propició que el *Zohar* tuviera un renacimiento en Safed (Díaz, 2001). La cábala se convirtió en una forma en constante renovación para combatir el sufrimiento del pueblo sefardí, en el plano de sus experiencias históricas, y para "restaurar una comunicación directa entre su mundo, sus preocupaciones, y la intemporalidad de lo divino" (Martín, *El lugar…* 135). En los siglos XX y XXI, la cábala, por un lado, se ha considerado un conocimiento enciclopédico de la ciencia esotérica judía cada vez más de moda en las universidades y cultura occidental; por otra parte, sin embargo, ha renacido como sublimación mística y filosófica, que implica no solo una iniciación, sino también "un factor importante de revelación, intuición, un llamamiento a la creatividad que ha de surgir de la experiencia mística" (Garzón 224). Este renacimiento (pos)moderno ha impactado al ser hispánico y, entre otros aspectos, su palabra poética. De ahí que la recuperación y continuidad de la cábala y sus estudios después de la expulsión de 1492, así como su presencia en la poesía hispánica, representen para Martín (2013) dos momentos clave en el resurgimiento de la memoria cultural de Sefarad.

Todas las piedras del muro, en efecto, participa de esta recuperación y continuidad del pensamiento hispano-judío y lo presenta como voz *otra* de la hispanidad. Logra en conjunto una visión del judaísmo, donde este no solo abarca las experiencias religiosas del pueblo judío, sino también sus experiencias poéticas, artísticas, rituales, míticas, filosóficas, vitales.

Cada poema de este muro textual es el producto subjetivo y simbólico de las experiencias cabalística, filosófica y mística judaicas del sujeto lírico. Cada poema es la "piedra" que ha labrado para que a través de ella se manifieste, hable y se lea poéticamente la Palabra de Dios; la "piedra", acceso-soporte, que traduce y vuelve interpretable lo misterioso.

El sujeto lírico, a modo de místico jasídico, explora el misterio tremendo y fascinante de lo sagrado en la Tanaj y ahora ofrece este saber en forma de cantos a los otros seres hispánicos o en general. No se puede afirmar que *conoce* racionalmente el Nombre de Dios, pero lo intuye y vive a través de su interpretación y actualización de la Escritura, su propia imaginación simbólica y ensoñación poética. Su poesía sería, como dijera Martín, "un intento de vuelta a ese lenguaje mágico; una búsqueda de los nombres secretos a través de las palabras comunes" (*El lugar…* 228).

Del mismo modo que cada una de las veintidós letras del alefato hebreo es la unidad mínima y la materia prima con que se encuentra formado el universo, la Torá, el Nombre y Dios, así, cada uno de los poemas, en tanto unidad autónoma y autotélica, es una "piedra" que forma el universo virtual-poético del sujeto lírico, es decir, el muro de su experiencia mística.

En su totalidad, *Todas las piedras del muro* articula el Nombre Absoluto de Dios. Cada piedra-poema es un apelativo divino, ya que es interpretación-escritura de la Torá y el cosmos. Yuxtapuestas y enraizadas en versículos bíblicos, estas cien piedras-poemas no solo componen el muro textual, sino que desvelan-ocultan y actualizan el centésimo Nombre, el cual en la tradición jasídica es temido, enigmático, inescrutable y mágico (Scholem, 1985, 1993, 1999). La palabra poética, a través de su profundidad simbólica, intenta sondear en lo indescifrable del Nombre, hasta el punto de pronunciarlo paradójicamente en la *arigá* y suma total de las piedras-letras, piedras-palabras, piedras-poemas e interpretaciones de este muro religioso, ontológico y poético del sujeto lírico, similar a como ocurre en la *arigá* y suma de las letras de la Torá.

A la luz del judaísmo, las representaciones visuales de Dios están prohibidas. La más permitida entre los cabalistas es la de *Adam Cadmón*, cuyo cuerpo refleja las *sefirot*. Su cuerpo es el macrocosmos y su metáfora: "el cuerpo que se recorre y se contempla para llegar a esa otra realidad ―eterna y celestial― en íntima conexión con la materia; el mismo cuerpo que se erige como vía última para transitar la senda de lo ininteligible" (Martín, *El lugar…* 257). Sin embargo, el sujeto lírico parece ofrecer otra representación. Como se ha demostrado, *Todas las piedras del muro* refleja las *sefirot*. Este cuerpo formado por "piedras" líricas presenta visualmente un muro literario que refleja al Muro de los Lamentos, la Torá, el misterio del Nombre, el mundo y la luz de las *sefirot* dentro de un sistema jerárquico horizontal y dinámico, donde la fuerza de cada una de estas esferas divinas se manifiesta no necesariamente en forma lineal, sino dentro de un orden lúdico de arriba abajo, de diestra a siniestra, o viceversa, gracias a la dialéctica intratextual del mismo poemario.

Así pues, se demuestra para el caso albaniano, cuanto Martín demostró en la poesía de Borges, Gelman, Valente y Nicoïdski respecto de la lectura y deconstrucción de la tradición esotérica de la cábala: "El trabajo poético se sustenta en ese ejercicio de recreación, singular e íntimo" (*El lugar…* 32).

"Al ser la Cábala una lectura poética de la Biblia, […] solo podría ser interpretada, según la teoría de Bloom, por otros poemas o lecturas poéticas, originales y atrevidas" afirma Martín (*El lugar…* 117). Por eso, se puede aseverar que el centenar de piedras-poemas de *Todas las piedras del muro* es el resultado de *Sod*, el cuarto de los niveles de lectura por

medio de los cuales se accede a la divinidad según la cábala zohárica[229]: *Sod* es el nivel donde la interpretación-escritura ofrece un texto nuevo. Así, la imaginación simbólica y la ensoñación poética se encontrarían al servicio del misterio tremendo y fascinante que las motiva. Cada piedra-poema es un regresar al misterio mismo de que ha surgido. Con esta labor poética, el sujeto lírico en cuanto *homo religiosus* se reconcilia con la divinidad, estimula en el otro la facultad intuitiva y quizás el deseo de buscar lo sagrado. Como observa Martín: "El poema es, al igual que el *Sod*, deseo de un nuevo orden, máxima expresión: allí donde la interpretación se identifica plenamente con la creación artística" (*El lugar…* 39). Ya sea el *Sod* o cualquiera de los otros tres niveles de lectura hermenéutica de la cábala en cuanto modos de interpretación, los textos poéticos "son rituales que tienen como objetivo el establecimiento de una ligazón más profunda entre Dios y el mundo a través de los repetidos intentos de acercamiento al texto, y de la creación de nuevas técnicas exegéticas" (Martín, *El lugar…* 48), o técnicas poéticas en el caso albaniano.

El trabajo interpretativo de la tradición judaica implica, por tanto, una responsabilidad según lo pensaron los jasidistas: "El jasidismo convierte la interpretación en una ética, y la búsqueda de nuevas formas en una necesidad, una obligación del ser humano ante Dios y ante el mundo: el trabajo hermenéutico tiene consecuencias cosmológicas" (Martín, *El lugar…* 48). Aplicando las cuatro frases de este aserto al contexto de *Todas las piedras del muro*, se podría afirmar que:

1) Cada piedra-poema es la presentación de un principio de la ética del sujeto lírico, cuyos valores axiológicos son los del judaísmo; de ahí que la mayoría de los títulos de los textos incorpore un nombre sustantivo referente a una acción o carácter moral de la comunidad judía basada en la Ley. A pesar de que el sujeto lírico parte de la tradición, no la presenta como *la* doctrina espiritual, sino como un sistema religioso, filosófico y ético desde el cual se pueden leer los misterios y secretos de lo numinoso dentro del bagaje cultural, filosófico, místico, simbólico y mítico del ser hispánico.

[229] El vocablo hebreo *prds* o *pardés* es el acrónimo de los cuatro niveles de lectura hermenéutica de la cábala: "***P****shat* es el sentido literal de un texto. El nivel de la evidencia, de los ropajes más superficiales. Su significación está presente, siempre a la vista. El segundo nivel, ***R****emez*, es el de la alusión o la sugerencia, la búsqueda de lo que está presente en el texto, pero de forma incompleta. Como suerte de rastreo de las metáforas o alegorías que lo pueblan. ***D****rash* remite a la reflexión, e introduce de lleno al lector, con su individualidad y sus circunstancias, en el proceso hermenéutico. Se trata del comentario propiamente dicho, la exégesis de la tradición rabínica. […] Entramos, pues, en una dimensión existencial. Finalmente, ***S****od*, el secreto, constituye la exégesis propiamente mística, entendida, por lo general, como el nivel simbólico del texto. En ella se abandona el ámbito puramente intelectual para dar paso a una experiencia total. La interpretación constituye, en sí misma, un nuevo texto" (Martín, *El lugar…* 35).

2) La palabra poética se expresa a través de cien estructuras líricas diferentes, en las cuales predomina la libertad formal (71%), a pesar de la recurrencia a modelos compositivos lineales[230] (12%), sintéticos[231] (11%), simétricos[232] (4%) y analíticos[233] (2%).
3) Por medio de su voz, el sujeto lírico asume el compromiso de manifestar sus emociones y pensamiento místico y filosófico, sus revelaciones y vivencias de lo sagrado, no solo como testimonio de su íntima *vita religiosa* dentro de una comunidad evocada y a la que se avoca como miembro, sino también con el propósito de que sus piedras-palabras ofrezcan desde el judaísmo un sistema de símbolos, mitos, creencias y actitudes que despierten, influencien o guíen la necesidad y búsqueda de lo sagrado en el ser profano o arreligioso (pos)moderno e individualista.
4) *Todas las piedras del muro* constituye una actualización de las tradiciones cabalística, filosófica y mística hispano-judías. Este poemario, reeditado en el marco del V Centenario en *Infinita memoria de América*, pretende articular, igual que en 1988, la voz de lo hispano-judío como otra modalidad religiosa y ética de asumir íntima y comunitariamente el misterio tremendo y fascinante, dentro de la heteroglosia o etopeya del ser religioso hispánico.

En conclusión, debido a que la Ley oral es acumulativa, no excluyente, se podría proponer que los poemas de *Todas las piedras del muro*, interpretaciones-escrituras de la Ley escrita, son aportaciones a la tradición mística judaica, nunca en sentido dogmático ―ni siquiera es su fin―, pero sí admisibles y presentadas para nuevas discusiones, interpretaciones o análisis sobre la presencia y relevancia de la voz hispano-judía en la idea albaniana de hispanidad, u otras. Estas interpretaciones-escrituras-revelaciones alcanzadas por el sujeto lírico respecto del pensamiento cabalístico, filosófico y místico hispano-judío llegan a constituir una hermenéutica de la experiencia, más que una exégesis narrativa e impersonal

[230] De acuerdo con López-Casanova (1994), este modelo comprende una serie variable de unidades, en que se recurren ciertas marcas idénticas de forma paralela y en un mismo nivel de jerarquía. Responden a este esquema: "Las piedras del origen", "Las piedras del éxtasis", "Las piedras de la autenticidad", "Las piedras de la serenidad", "Las piedras de la fortaleza", "Las piedras de la maternidad", "Las piedras del viajero", "Las piedras de la interrogación", "Las piedras del silencio", "Las piedras de la soledad", "Las piedras de la peregrina" y "Las piedras de Jerusalén".
[231] Se observa en "Las piedras compartidas", "Las piedras del odio", "Las piedras de la sabiduría", "Las piedras del canto", "Las piedras de la vida", "Las piedras del asombro", "Las piedras del riesgo", "Las piedras de la casa", "Las piedras de la fundación", "Las piedras del destino" y "Las piedras de la respuesta".
[232] Este se construye sobre la distribución de unidades semejantes en un ajustado esquema de simetrías (López-Casanova, 1994). Ejemplos son "Las piedras del justo", "Las piedras del encuentro", "Las piedras del pacto" y "Las piedras de la gloria".
[233] Se observa en "Las piedras de la voz" y "Las piedras de la mirada".

como la de la mayoría de los cabalistas. Como afirma Megged: “En la pluralidad y diversidad de los seres, sueños e ideas, radica su humanismo que se inicia en el discurso bíblico” (“Una piedra…” XIX). Al fin y al cabo, en la infinitud de Dios se materializa el sinfín de interpretaciones posibles de la Torá, y dentro de estas, sin duda alguna, por tanto, se (pre)encuentran los cien poemas de *Todas las piedras del muro*.

Capítulo VII

Érase una vez al-Ándalus, con su pasado y su presente, en el ser hispánico

1. CONSIDERACIONES GENERALES

Salvo la afirmación de Fornoff y McClintock de que *Érase una vez Al-Ándalus. El islam en la península ibérica (siglos IX-XVII)* es "un retrato dramático y conmovedor de la condición fatal de los moros que vivían su historia de pre-exilio en la Iberia medieval" ("Después…" 25), y las apenas menciones del título por Durán (2003), sobre este poemario no se ha investigado nada metodológicamente. Por tanto, el análisis comprendido por este capítulo constituye un estudio exploratorio del cuarto libro de *Infinita memoria de América*, en el cual se evocan y actualizan las herencias simbólica, mítica, religiosa, mística, filosófica, histórica, cultural y literaria del ser hispano-musulmán como parte de la idea albaniana de hispanidad.

Desde el título y subtítulo mismos, se programa un viaje temporal y espacial sobre la presencia del islam en la península ibérica entre los siglos IX y XVII, es decir, desde el tercer emirato independiente de Córdoba (796-822) en manos de al-Ḥakam I (770-822) hasta la expulsión de los moriscos de la monarquía española entre 1609 y 1614, por orden de Felipe III.

La expresión "Érase una vez" como íncipit de cuentos infantiles fue introducida por Charles Perrault en su relato "Los tres deseos ridículos" (1694). Pertenece hoy a la tradición popular. Ella alude, por un lado, a un tiempo lejano e impreciso; por otro, a un universo narrativo maravilloso y mágico, al menos en las historias de hadas. En el título albaniano, dicha frase no se limita a referirse a un pueblo y una época antiguos que únicamente existen en el pasado; sino que ―y aunque algo de lo anterior haya en su intención― también invita a abordar una parte de la historia cultural y literaria del ser hispánico que algunos hispanoamericanistas, nacionalistas, falangistas, franquistas y americanistas durante los ciclos primero, segundo, tercero y cuarto de la hispanidad, así como la depuración de un discurso canónico de la literatura nacional española más a favor de la *occidentalidad* y latinidad de sus letras (Cabo Aseguinolaza, 2012), han tendido a (re)negar, ignorar, minimizar y excluir de la historiografía.

Por un lado, la historia dominante en los susodichos ciclos de la hispanidad reafirmó las luchas de los hispano-cristianos contra los hispano-musulmanes, borrando, relativizando o tergiversando la presencia de estos últimos en la historiografía y el imaginario colectivo hispánicos. Sin embargo, la hispanidad no comienza con los hispano-cristianos y su afirmación cultural, lingüística y religiosa. Como se demuestra en los capítulos anteriores, varios son los "pueblos alborales" del ser hispánico y, por eso, uno de los objetivos de *Infinita memoria de América* es desarticular esa idea de que la historia de la hispanidad comienza con

los hispano-cristianos y gira solo alrededor de ellos y su legado, como si detrás no hubiera nadie ni nada que valgan la pena recordar o considerar como parte del ser hispánico.

Por otra parte, como apunta Cabo Aseguinolaza (2012), a mediados del siglo XVIII, surgió el afán de fijar un patrimonio literario español. En el esfuerzo de *patrimonialización* y catalogación cultural, lo hispano-musulmán e hispano-judío fueron elementos de primer orden en la configuración de un capital español, aun con tensiones procedentes del siglo XVI, como el hecho de reconocer la impronta árabe sobre la lengua castellana en un nivel fonético y léxico, de acuerdo con Antonio de Nebrija, Juan de Valdés o Bernardo de Aldrete. Así, la influencia y penetración de las literaturas hispano-musulmana e hispano-judía en la literatura española llevaron a que esta fuera considerada desde el exterior como oriental o semítica. En el siglo XIX, no obstante, la concepción romántica de las literaturas nacionales condujo a definir *la* literatura española sobre la diferencia o distancia respecto de estas otras dos literaturas ibéricas. La apreciación de la cultura andalusí como una realidad frustrada, la distinción geocultural y visión idealizada de al-Ándalus, y la construcción de la españolidad sobre conceptos como raza, lengua y religión fueron las tres actitudes claves que llevaron a distinguir la literatura hispano-musulmana de *la* nacional. De este modo, la hispano-musulmana e hispano-judía fueron consideradas "literaturas anacionales, en la medida en que, dentro del ámbito peninsular, son literaturas que no llegaron a conformarse como definitorias de una entidad nacional y que, de acuerdo con estos parámetros, les resta una consideración subsidiaria o auxiliar en la articulación de los relatos nacionales de otras literaturas [posteriores al siglo XIII]" (Cabo Aseguinolaza 252). Se dio, por tanto, una significativa desconexión entre el arabismo, el español moderno y los estudios de la literatura española. A principios del siglo XX, una mayor o menor pulsión africanista se manifestó —como se explicará más adelante— en las letras castellanas. Empero, no fue hasta mediados del siglo XX, cuando los debates críticos sobre la literatura española de Castro (1982) plantearon la recuperación del pasado hispano-musulmán, la otra España, y su tradición silenciada. Una visión híbrida de la cultura y literatura españolas comenzó a verse como eje central de una nueva historiografía literaria española.

Por ende, la revaloración y la enunciación cultural y literaria de lo hispano-musulmán son los fines que comunican el sintagma *Érase una vez al-Ándalus* y los treinta poemas que acoge. Este conjunto poemático presenta e integra líricamente acontecimientos y herencias de esa *otra* historia silenciada no solo de la hispanidad, sino también de Europa, y de la cual proceden igualmente "nuestra concepción de lo sagrado, nuestra mitología, nuestros modelos institucionales, nuestros bienes simbólicos" (Cros, *El sujeto…* 73). De ahí el valor del

epígrafe general de este poemario, tomado del escritor francés Anatole France: “La historia es una ciencia que también es un arte, porque en sus aciertos interviene siempre la imaginación”.

Estructuralmente, cada poema cuenta con un epígrafe lírico o descriptivo que refuerza el motivo desarrollado. Son citas de poetas, filósofos, emires, historiadores, cartógrafos y viajeros andalusíes, quienes escribieron entre los siglos IX y XIV. Como se trata de la única edición, no se establecen variantes, pero sí se corrigen cinco erratas y se agregan diez comas, un signo de interrogación, uno de admiración y dos tildes durante la citación de algunos fragmentos.

Estilísticamente, el sujeto lírico se refiere siempre a los hispano-musulmanes con el pronombre personal “ellos”, cuyo antecedente nunca es explícito, sino tan solo a través del pueblo evocado por el título del poemario y sus hechos históricos poetizados.

Érase una vez al-Ándalus fue publicado en *Infinita memoria de América* como homenaje de lo hispano-musulmán en el contexto del V Centenario. Pese a su temática literaria e interés cultural, este poemario dista del orientalismo, africanismo y exotismo desarrollados en España desde el siglo XIX hasta el XX.

Said (1990) denominó “orientalismo” al complejo aparato de ideas eruditas (académicas o artísticas), socioeconómicas, políticas, militares, autoritarias y coloniales institucionalizadas especialmente por Gran Bretaña y Francia, desde finales del siglo XVIII hasta la II Guerra Mundial, respecto de Oriente. El orientalismo británico-francés motivó el orientalismo español. Sin embargo, este último no fue un orientalismo en el sentido estricto del término, ya que se diferenció de aquel porque, de acuerdo con Gil Bardají (2008): 1) el orientalismo europeo y el arabismo español no coinciden en su sus orígenes (siglo XVIII el uno, 711 el otro) ni desarrollo histórico; 2) España nunca se interesó directamente por Oriente —entendiendo este como espacio geográfico—, sino más propiamente por al-Ándalus; 3) el espectro científico del orientalismo español se limitó a la cultura árabe-musulmana, dejando de lado otras culturas pertenecientes a la tradición orientalista (sánscrita, china, persa, turca, entre otras). En España, se dio un orientalismo en sentido más genérico, si se entiende por orientalismo una tradición académica versada en una o más culturas orientales; por lo cual, en el caso español, esta tradición recibe el nombre de “arabismo”. No obstante, los orientalismos europeo (franco-británico) y español comparten la construcción de discursos de alteridad, la experiencia colonial (España en el norte de África) y la influencia ejercida por el romanticismo en los círculos intelectuales del siglo XIX. Es, en efecto, en el arabismo, en la vertiente académica del orientalismo español donde se encuentran más puntos en común con el orientalismo europeo, ya que España distaba del resto de Europa por razones históricas,

políticas, económicas y culturales a la hora de trazarse las tradiciones orientalistas (Gil Bardají, 2008).

El orientalismo español quiso definir e indagar en el pasado nacional como un esfuerzo de situarse con respecto a la Europa moderna y su tradición orientalista (Morales Lezcano, 1988; López, 2011; Cabo Aseguinolaza, 2012). Si bien la tradición hispano-musulmana formaba parte del archivo cultural español desde el siglo XVIII, en la década de los 40 del siglo XIX estuvo más vinculada con la construcción histórica nacional. Por eso, comenzó a estudiarse metodológicamente durante la segunda mitad del siglo. Se generaron escuelas de arabistas (filología, historiografía literaria, filosofía y ciencia, lingüística árabe), arqueólogos del arte medieval, historiadores, sociólogos y urbanistas interesados en lo islámico peninsular (Litvak, 1985; Morales Lezcano, 1988; López, 2011; Cabo Aseguinolaza, 2012). Con la guerra de África (1859-1860), el orientalismo y arabismo académico tendieron hacia el africanismo, ya que la política intervencionista y la diplomacia colonial española mantenían, mediante sus periódicos y revistas, la atención sobre Marruecos y, en consecuencia, se llegó a cierta ignorancia nacional en relación con lo hispano-musulmán (Ribera y Tarragó, 1928; Litvak, 1985; López, 2011; Cabo Aseguinolaza, 2012).

Del lado del interés erudito, la atención por lo extraño de las culturas orientales despertó la imaginación y la fantasía. Desde la segunda mitad del siglo XVIII, la inspiración de los románticos respecto de Oriente y la Edad Media buscó eliminar la influencia grecorromana clásica y, en su camino hacia lo exógeno, construyó una alteridad que recreaba a Oriente como lugar misterioso y exótico, paradigma de lo sensual, lo auténtico, lo primario; por consiguiente, en España, se formuló un orientalismo *exotizante* y cosmopolita de lo árabe e hispano-musulmán; una alteridad de género ambiguo, porque el *otro* era parte del *yo* mismo, como una entidad a la vez simbólica y real en que *uno* podía reconocerse (Ríos, 1898; Litvak, 1985; Gil Bardají, 2008; Cabo Aseguinolaza, 2012).

Esta *exotización* procedente de principios del siglo XVI fue vigente en el XVIII (independiente de la precisión del patrimonio cultural hispano-musulmán en la península ibérica), todo el XIX y algo menor en la literatura y cultura españolas contemporáneas. Como ejemplos de esto último, estaría la incorporación de referentes árabes y andalusíes en la poesía de Juan Ramón Jiménez, Manuel Machado, García Lorca, Hernández, Prados y Joaquín Romero Murube (López, 2005).

El exotismo se trató siempre de una selección idealizada. La atracción exótica buscó en el mundo árabe caracteres atrayentes por oposición a la sociedad moderna: fatalismo, valor y violencia hasta extremos irracionales, erotismo sin inhibiciones; así como un acercamiento filológico que la revitalizara (1900-1904). El exotismo español se fijó en torno a Granada

(Celma, 1989). Con respecto a ella, se valoraron: "la melancolía de su pasado morisco […] la sugestión de sus grandezas muertas […que…] en ella subyuga y la hace patria de poesía y rincón de seductores ensueños" (María López 87). El exotismo español "responde a una misma reacción frente al progreso deshumanizador en la civilización occidental contemporánea. Y como el primitivismo[234], se aprovecha paradójicamente de los adelantos de ese progreso para mejor conocer los lejanos países que les atraen" (Celma, *La pluma…* 152).

De esta manera, el exotismo respecto de las culturas islámicas: 1) justificó las audacias imaginativas, el deseo de extravagancia, lo raro y lo pintoresco; 2) cumplió con ciertos requisitos de exactitud y erudición; 3) permitió un alejamiento en el tiempo y espacio; 4) estableció una diferencia entre Oriente y Occidente. Este exotismo, pues, apareció como un hecho cultural, más que solo literario o artístico, ya que insinuaba costumbres, modas y formas de vida frente al presente sórdido de las sociedades europeas finiseculares; y, a pesar de esto, ha sido rehuido por la crítica, la cual lo considera simple escapismo, fábrica de clichés y baratijas (Litvak, 1985).

En un principio, según Morales Lezcano (1988), el orientalismo literario español estuvo inspirado por los vestigios hispano-musulmanes medievales; verbigracia: el poema épica *Ommiada* (1816), de Gaspar María de Nava Álvarez; la novela *El moro expósito* (1834), de Ángel de Saavedra, dique de Rivas; el drama *Aben Humeya* (1836), de Francisco Martínez de la Rosa; la novela histórica *Cristianos y moriscos* (1838), de Serafín Estébanez; el poema "A Jarifa en una orgía" (1840), de José de Espronceda; las "orientales" —género poético— (1837, 1838, 1839, 1844) o *Granada, poema oriental* (1852), de José Zorrilla. En términos de Menéndez Pidal, se trató de una *maurofilia* andalusí: un "sentimiento de alta estima y simpatía hacia la pobreza del enemigo; respeto y compasión hacia la desgracia del vencido; y admiración por la cultura morisca, imaginada con lujosa ostentación en las costumbres, con arrogancia gallardía en el porte, con refinada galantería cortesana" (*España…* 29). Posteriormente, el africanismo inspiró el exotismo literario. Un marroquismo impresionista se presentó en las crónicas o descripciones de expedicionarios como Joaquín Gatell, José María de Murga, Pedro Antonio de Alarcón y Andoni Urrestarazu. Con su novela *Aita Tettauen* (1904), Benito Pérez Galdós inauguró un género que describía la percepción de un entorno marroquí donde combate el soldado peninsular en las guerras de África. Continuaron este género *La fiesta de la sangre* (1909), *Un héroe del Mogreb* (1913) y *Esmeralda de oriente*

[234] El primitivismo abarcó estudios científicos dentro del positivismo de la época; sin embargo, generó recreaciones artísticas contra la sociedad racionalista, materialista y deshumanizadora. Paradójicamente, esta "huida" al pasado se fundamentó en la disconformidad del artista con la sociedad que se nutría con los adelantos de la época. El primitivismo generó un sincretismo en que "los elementos, provengan de donde provengan, sirven a un mismo espíritu y, por tanto, aparecen confundidos" (Celma, *La pluma…* 150).

(1914), de Isaac Muñoz; y en el período entreguerras, *Notas marruecas de un soldado* (1923), de Giménez Caballero; *El Blocao* (1928), de José Díaz Fernández; *Imán* (1930), de Ramón Sender; y *La ruta* (1946), de Arturo Barea; posteriormente llegaron *Reivindicación del conde don Julián* (1970), *Juan sin tierra* (1975) y *Makbara* (1980), de Juan Goytisolo.

La *maurofilia* andalusí inspiró asimismo a artistas plásticos como Jenaro Pérez Villaamil, Mariano Fortuny, Luis Ricardo Falero, Ricardo Madrazo, Antonio Fabrés o José María Sert y Badía. La pintura africanista acusó la presencia española en tierras marroquíes, con un pintoresquismo etnográfico impresionista o realista, según se observa en obras de Eugenio Lucas, Francisco Lameyer, José Tapiró y Baró, Fortuny, Madrazo y Mariano Bertuchi (Morales Lezcano, 1988).

En fin, cuanto haya de cultural y literario, descriptivo y visual (acaso pintoresco) en *Érase una vez al-Ándalus* no responde ni al orientalismo, ni mucho menos al africanismo; y cuanto se acerque a un lirismo exótico funciona como apoyo para construir un espacio significativo y un tiempo subjetivo, vinculados a la poetización de vivencias filosóficas, religiosas o místicas.

Para el análisis de este poemario, se sigue un esquema similar al empleado en el capítulo V: se estudia al ser hispano-musulmán, en primer lugar, como realidad existente con origen, constitución, facultades y problemas filosóficos; en segundo lugar, como sujeto y sus herencias culturales.

2. EL SER HISPANO-MUSULMÁN COMO REALIDAD EXISTENTE

2.1. LA CONSTITUCIÓN DEL SER HISPANO-MUSULMÁN

2.1.1. ORÍGENES MITOLÓGICOS E HISTÓRICOS

El sujeto lírico retrata al hispano-musulmán como un sujeto con preguntas retóricas sobre la constitución de su ser en "Jinete del asombro": "¿Quién soy, sino *la arena*/ con ojos y con sueños,/ y con brazos y heridas,/ *el desierto que tiene*/ *más almas que su nombre*,/ las maneras de amar/ de la sed en los ojos?" Dos versos del mismo poema parecen responder: "*soy la primera sangre*/ *de la sed de los hombres*". Las respuestas insertas en las preguntas y esta última metáfora contestan mitológica e históricamente a su cuestión. La "arena" remite al barro arcilloso con que Alá creó a Adán (Corán 15: 26-9); la metáfora del "desierto", a las tribus beduinas de las estepas y desiertos arábicos durante la *ǰāhilīya* o época preislámica; y el último par de versos citados, simultáneamente a esos orígenes míticos y aun a los antiguos

pueblos semitas. En conjunto, se transmite la idea de la remota naturaleza del ser hispano-musulmán y la naturaleza sagrada de su alma en cuanto hálito divino depositado en su materia (Corán 15: 29). Por la imagen de ser primigenio que construyen, estas metáforas materializan el arquetipo del hombre original, el cual tanto en el islam como en el judaísmo y el cristianismo es representado por Adán.

2.1.2. LA DOBLE NATURALEZA HUMANA Y LA NATURALEZA DIVINA

Su alma le permite al hispano-musulmán definirse como: "Soy la *raíz de estrella*/ *del viento* en la penumbra./ Soy la *flecha con sed*,/ el *ala* que se rompe/ de creer en el viento". Por su alma, él *es* un ser en quien se enlaza lo terrenal con la luz trascendental y el influjo espiritual celeste[235]; un ser que viene cabalgando ―atiéndase el título del poema: "Jinete del asombro"― con un destino de necesidades físicas y espirituales; un ser que se mueve entre su experiencia terrenal y celestial. Reconoce, pues, su doble naturaleza y pertenencia:

> Soy *el instante en llamas*
> *de una copa del tiempo*,
> soy *el hijo de tantas*
> *sucesiones con besos*,
> *el nieto del asombro*
> *de los que fueron sueños*,
> el vértice sin tregua
> *de los que maldijeron, bendijeron*
> *llorando, sosteniendo*
> *cielos como mis cielos*.
> Soy *la semilla rota por el ayer*.
> Soy *el árbol tronchado*
> *por el mañana cierto*.
> Soy *el agua que muere*
> *y resucita ardiendo*. (433)

Los símbolos catamorfos "semilla rota" y "árbol tronchado" transmiten su consciencia respecto de sus caídas y muertes físicas, ya que se entiende a sí mismo como un ser temporal ("instante en llamas/ de una copa del tiempo"). Obsérvese que la relación entre el "árbol" y el infortunio futuro de la muerte recuerdan al "dichoso árbol" y "el espanto seguro de estar mañana muerto" de "Lo fatal", de Darío (*Poesía* 311). Sin embargo, el "agua", en cuanto símbolo diairético, es capaz de purificar, vivificar al ser y mantener la creación; así lo manifiesta el Corán: "e hizo que bajara del cielo agua para purificaros con ella y alejar la mancha del Demonio, para reanimaros y afirmar así vuestros pasos" (8: 11). El "agua", en el orden cósmico coránico, simboliza la omnipotencia de Alá (Corán 11: 7), su pureza (Corán

[235] Exponen Chevalier y Gheerbrant: "el viento es sinónimo del soplo, y, en consecuencia, del Espíritu, del influjo espiritual de origen celeste" (1070).

25: 48-9) y bendición (Corán 50: 9-11); su capacidad de creación, dadivosidad, vivificación, embellecimiento de la naturaleza, alimento material y espiritual del ser (Corán 2: 164). De ahí que esta renovación se encuentre apoyada por: 1) la cualidad diairética del fuego sumada, por un lado, al "agua", mediante el gerundio "ardiendo"; por otro, a la "copa", símbolo de la intimidad que connotaría la acogida cósmica; 2) la dualidad semántica de la "semilla" y el "árbol", según la cual estos también serían símbolos cíclicos al representar, después de la fase temporal de muerte, la germinación y el retoñar vitales, las pruebas del retorno y la verticalidad trascendente; el "árbol tronchado" comparte, además, cierta semántica de los símbolos del progreso al sugerir un ciclo truncado, una fase cíclica última de un proceso constante; 3) los símbolos cíclicos "hijo" y "nieto", los cuales connotan que se vence la temporalidad por perduración del linaje, la repetición de los padres en el tiempo (Durand, 1982); esos antepasados "que maldijeron, bendijeron/ llorando, sosteniendo/ cielos como mis cielos" y que convergen en el doble "vértice" temporal y natural que es el hispano-musulmán.

En fin, este último es consciente de su constante transformación y renovación, debido a la naturaleza cósmica de su materia y sagrada de su alma, sus dimensiones y cualidades existenciales y temporales, las cuales se definen por oposición a los atributos de Alá en "La luz acorralada":

> Dios es la lejanía.
> El hombre es inmediato, como un beso
> en la frente de sangre del recuerdo.
> Dios es la potestad de las cosas secretas,
> el ademán de brisa de los siempres,
> la noche que no sabe que se ha muerto.
> El hombre es la medida de lo vivo,
> la medida de sangre de lo vivo,
> la medida soñada de lo vivo,
> la herida desmedida de lo vivo.
> Dios es la cabalgata de las horas borradas,
> corceles que en su sombra no terminan.
> Él no mira, Él está. Él no es n[a]die y esto
> que ha soñado los sueños indefensos del tiempo.
> Y también es el pánico en los cielos del día
> y la flor en el traje de la aurora
> y el eco de la red en la palabra.
> Y el hombre, el hombre, el que dicen que muere
> con las flechas altivas de sus ojos
> tornadas en adiós, en siempre,
> en vocación sedienta de ceniza.
> El que habla sobre el pan y el pan le duele:
> el hombre, el escondido del deseo,
> el secreto de todas las esquinas en llamas,
> el que soy yo y no soy,
> porque el hombre es un viaje compartido
> por ángeles, abismos y espejos severísimos
> que por siempre lo hieren y lo hieren.
> El hombre —es sencillo— se está rompiendo solo
> y Dios está quebrado en sus criaturas.

El hombre aprende en su muerte las raíces,
y Dios es la destreza de la muerte en la vida.
El hombre aprende asombros
con lentitud de huérfano en sus ojos,
tropieza, se desnuda,
amanece soñando contra el frío del ayer.
No sabe que Dios está en su miedo hablando,
que Dios trajo a los pájaros para que vigilaran
las ventanas del hombre y los ojos del hombre
y los sueños del hombre. (403-04)

"Dios es la lejanía". Al encontrarse determinado por el artículo, este último símbolo ascensional presenta a Alá como el ente real y absoluto, cuya esencia resulta incognoscible para el ser tanto por la razón como por la fe ya que, como afirmaba el murciano Ibn 'Arabī (1165-1240), "Dios" trasciende la percepción de la inteligencia y del alma sensitiva (Cruz Hernández, 1957b; Asín Palacios, 1981). Según el cordobés Ibn Ḥazm (994-1064), la razón descubre la existencia de Alá, pero no su esencia, pues no cabe analogía entre el ser finito y temporal y el Ser infinito y eterno (Cruz Hernández, 1957a; Vernet, 1999); de ahí su cita como epígrafe del anterior poema: "Al hombre no compete juzgar a Dios. Pensar así es igualarlo a Dios"; o bien las paradójicas palabras que el sujeto lírico pone en boca de este filósofo: "Ben Hazm lo trató de decir:/ Dios es la imperfección/ de las cosas perfectas,/ Dios es la imperfección/ quemándose en la sombra". En última instancia, como advertía el persa Ibn Sīnā o Avicena (980-1037), solo Alá conoce su propia esencia (Cruz Hernández, 1957a).

Sin embargo, queda claro que Alá "no mira, Él está": es el Uno, el Ser absoluto, necesario, causa prima de la creación, desde lo macrocósmico hasta lo microcósmico ("la flor en el traje de la aurora"). Tales atributos se sintetizan en la sura Al-Ijlas (La fe pura): "Di: '¡Él es Dios, Uno, Dios, el Eterno. No ha engendrado, ni ha sido engendrado. No tiene par'" (Corán 112: 1-4). Estos atributos fueron defendidos filosóficamente por los *mu'tazilīes* —los primeros ascetas o místicos iraquíes de la primera mitad del siglo IX, fundadores neoplatónicos del *kalām* o teología racional musulmana—, los *aš'arīes* —los primeros peripatéticos del *kalām*—, el iraquí al-Kindī (801-873), el kazajo al-Fārābī (872-950), Avicena, el iraní Algacel (1058-1111) y, en al-Ándalus, por el cordobés Muḥammad ibn Masarra (883-931), Ibn Ḥazm, el pacense Ibn al-Sīd (1052-1127), el zaragozano Ibn Baŷŷa o Avempace (1080-1139), el guadijeño Ibn Ṭufayl (1105-1185) y el cordobés Ibn Rušd o Averroes (1126-1198) (Asín Palacios, 1946, 1948; Cruz Hernández, 1957a, 1957b; Montgomery Watt, 1974; Burckhardt, 1995; Vernet, 1999; Valencia, 2011).

Alá, asimismo, es la perfección y —siguiendo la teoría neoplatónica propia de la filosofía islámica y andalusí— lo necesario; por tanto, la creación y el ser son lo posible derivado y contenido en Él. Como se afirma desde los *mu'tazilīes*, Alá es causa del bien y su

providencia alcanza a toda la creación; por eso, en su perfección no existe la causalidad del mal, sino en lo material ya que, como pensaron Avicena y Averroes —siguiendo la dialéctica peripatética—, el mal es un accidente de la materia, pero no el mal absoluto ni de la materia en sí, sino el mal relativo que introduce la multiplicidad y la distancia de los seres respecto del bien absoluto por la extrema divisibilidad de la materia (Cruz Hernández, 1957a). De ahí que el sujeto lírico represente al ser como la multiplicidad y lo defectuoso por su materia: "*El hombre* —es sencillo— *se está rompiendo solo*/ *y Dios está quebrado en sus criaturas*".

Alá es eterno y lo único permanente ("el ademán de brisa de los siempres"). El "hombre", por su naturaleza profana, "es inmediato, como un beso/ en la frente de sangre del recuerdo". Es una criatura fugaz que, sin embargo, por su naturaleza sagrada, no muere a pesar de "que dicen que muere/ con las flechas altivas de sus ojos/ tornadas en adiós, en siempre,/ en vocación sedienta de ceniza"; que a pesar de su vida profana busca siempre la comunión espiritual: "*El que habla sobre el pan y el pan le duele*:/ el hombre, el escondido del deseo,/ el secreto de todas las esquinas en llamas". El primer verso de esta última cita advierte el mito del maná, el alimento celestial, símbolo de la intimidad, cuyo relato se narra en Corán 2: 61-2, 7: 160 y 20: 80. El ser hispano-musulmán, de nuevo, enuncia su doble naturaleza y pertenencia: "el que soy yo y no soy,/ porque el hombre *es un viaje compartido*/ *por ángeles*, *abismos y espejos severísimos*/ que por siempre lo hieren y lo hieren". Sus palabras se encuentran en sintonía con el pensamiento, por un lado, de Ibn Masarra: "Todos los seres creados poseen un doble modo de ser: una realidad oculta que representa el verdadero ser de las cosas, y otra realidad aparente, que es la que podemos contemplar por nuestros sentidos" (Cruz Hernández, *Historia*… I... 227); por otro, de Ibn ʻArabī: "Todo ser atestigua dos tendencias, una hacia el materialismo y la muerte, y la otra hacia la espiritualización y la vida, lo que corresponde a su doble origen material y espiritual" (Chevalier 69).

"Dios es la potestad de las cosas secretas/ […] Y también es el pánico en los cielos del día": es el misterio tremendo, *al-gayb* o lo oculto. Por eso, habita en las profundidades del ser, en lo inconsciente: "Dios es *la cabalgata* de las horas borradas,/ *corceles que en su sombra no terminan*". Obsérvese, en comparación con *El viaje interminable*, la redundancia simbólica de las fuerzas inconscientes como un caballo.

El sujeto lírico sostiene, gracias a la conversión, la representación del ser como *homo mensura*: "*El hombre es la medida de lo vivo*,/ la medida de sangre de lo vivo,/ la medida soñada de lo vivo,/ la herida desmedida de lo vivo". Se alude intertextualmente al principio de Protágoras de Abdera: "El hombre es la medida de todas las cosas, de las que son en cuanto que son, de las que no son en cuanto que no son". Tal principio alude al relativismo

individualista o colectivo que supone a cada ser como centro y norma de la verdad, una verdad únicamente válida para cada quien. Con la deconstrucción poética de este apotegma, el sujeto lírico no solo enuncia un legado helénico ―quizás introducido como muchas otras ideas filosóficas de Grecia por los musulmanes en al-Ándalus y Occidente―, sino que irónicamente critica que las verdades humanas sean las medidas para comprender el cosmos cuando únicamente "Dios", por su omnisciencia, es y conoce la auténtica verdad.

No obstante, al saberlo todo, Alá no cuenta con la capacidad humana de aprender "asombros": las vivencias deslumbrantes del misterio fascinante. Él no cuenta con esa obnubilación e inocencia del niño que se ha quedado "huérfano", desligado de su Creador; esa capacidad de reapropiarse vía intuitiva, contemplativa, imaginativa y ensoñadora de lo cósmico y *al-gayb* de lo sagrado: "*El hombre aprende asombros*/ con lentitud de *huérfano* en sus ojos,/ tropieza, se desnuda,/ *amanece soñando contra el frío del ayer*". Obsérvese en estos versos, por un lado, la redundancia temática del asombro en comparación con *Todas las piedras del muro*; por otra parte, una referencia a ese niño que a temprana edad quedó huérfano, quien se distinguió por su carácter, se preocupó por los problemas de su sociedad, intentó establecer la virtud en esta y recibió a la edad de 40 años, a través del arcángel Gabriel durante el Ramadán (noveno mes del calendario lunar musulmán), su primera revelación de Alá. Ese huérfano, en efecto, es Mahoma, cuyos "asombros" determinaron su misión profética.

Alá es sabio y misericordioso (Corán 35: 2). Sabe que el ser tiene miedo y yerra; por eso, envió a sus *Malâ'ik* o ángeles, para que vigilen y guíen su búsqueda de un saber inmanente, intuitivo, onírico y trascendental: "Dios trajo a los *pájaros* para que vigilaran/ las *ventanas* del hombre y los *ojos* del hombre/ y los *sueños* del hombre". La creación de los *Malâ'ik* como seres con dos, tres o cuatro alas se refiere en Corán 35: 1. En los anteriores versos, los *Malâ'ik* están representados por los "pájaros", símbolo ascensional, ya que ambos seres alados comparten la cualidad de intermediarios entre lo celestial y lo terrenal, y advertidores de lo sagrado. El planteamiento del sujeto lírico se relaciona, pues, con la visión de los *Malâ'ik* como almas e inteligencias celestes, según al-Fārābī; gobernantes del mundo físico e intermediarios entre el mundo celeste y sublunar, según Avicena; y los seres más nobles de la creación, impecables y con la capacidad de inspiración profética, según Ibn Ḥazm (Cruz Hernández, 1957a).

En definitiva, los atributos de Alá según el Corán son la ciencia, la voluntad, la omnipotencia, la palabra, la vida, la vista y el oído. Sin embargo, según Ibn Ḥazm, no se le pueden atribuir tales, porque Él no tiene sustancia ni accidente (Cruz Hernández, 1957a). Algacel, inclusive, llegó a diferenciar entre los atributos esenciales (necesidad, eternidad,

espiritualidad, unidad y simplicidad absolutas) y operativos (voluntad, omnipotencia, omnisciencia, vida, palabra, vista y oído) del numen (Cruz Hernández, 1957a). Como se dijo, únicamente Alá conoce su propia esencia y cuanto se diga sobre Él solo son aproximaciones intuitivas o racionales; por eso, el sujeto lírico, considerando estos hilos del tejido filosófico y teológico, se refiere a "Dios" como lo inefable, el significante absoluto, "el eco de la red en la palabra" humana y poética.

El hispano-musulmán tiene claro que Alá es el acto puro. Así se considera en la filosofía musulmana desde los *mu'tazilīes* (Cruz Hernández, 1957a). Del acto puro procede toda la creación y a Él retorna: esta es la teoría neoplatónica de la *ṣudūr* o emanación proclamada por estos filósofos. De ahí la consideración del sujeto lírico de que todo preexiste en "Dios" —pensamiento acorde con la filosofía y mística hispano-judías como se demostró en el capítulo anterior— cuando expresa: "La *transparencia* sabe el nombre de cada hombre,/ la figura terrestre de todos los insomnios,/ la perfecta bondad de los ríos cumplidos,/ la silueta dorada del crepúsculo eterno./ Cada cosa, ciudad, arena en su presagio,/ *están ya dibujadas en su blanca memoria*". La "transparencia" y lo blanco son símbolos espectaculares asociados con la esencia absoluta y solar del numen. El blanco es el color del principio y el final[236]; por consiguiente, se lo relaciona con Alá, el principio y fin absolutos, su eternidad, pureza y omnisciencia ("memoria"). No es extraño, por esto, que el blanco fuera el color del luto en Córdoba, Aragón, Zaragoza como lo es aún en países orientales (Pérès, 1983).

El ser hispano-musulmán, por tanto, es consciente —aunque lo exprese con preguntas retóricas— de que es parte del cosmos y que Alá se manifiesta a través de él: "¿Quién construye y destruye?/ ¿Quién es alba o silencio?/ ¿*El hombre o la marea*/ *de Dios entre sus ojos*?/ ¿*Será que nuestras manos*/ *son dedos totalísimos*/ *con que Él tacta y rompe*/ *las cosas enlazadas*?"

2.1.3. DETERMINISMO SAGRADO

Debido a la naturaleza sagrada de su alma, el ser está determinado por Alá, según el sujeto lírico acorde con la tradición islámica.

Los árabes de la *ǰāhilīya* adoraban a sus dioses sin atreverse a pedirles que cambiaran su fortuna. De ahí nació la creencia a ciegas de los beduinos de que el destino es *dahr* o inamovible, permanente e irremediable:

[236] "Como su color contrario, el negro, el blanco puede situarse en los dos extremos de la gama cromática. Absoluto y no teniendo otras variaciones que las que van de la matidez al brillo, significa ora la ausencia ora la suma de los colores. Se coloca así ora al principio ora al final de la vida diurna y del mundo manifestado, lo que le confiere un valor ideal, asintótico" (Chevalier y Gheerbrant 189).

> La inestabilidad del desierto hace que el árabe no admita otra verdad que el *destino*, que juega caprichosamente con sus vidas. Este destino misterioso y arcano es el que constituye la esencia de las cosas; y transcurso de las cosas y el desarrollo de sus posibilidades no procede de las potencialidades encerradas en su ser, sino que depende del puro arbitrio del destino. Por esto los árabes giraron siempre entre dos polos contradictorios; unas veces, si el puro azar no acudiese en su socorro, los árabes se dejarían morir lentamente; otras, su vida se convierte en un derroche desenfrenado de energías aventureras; pero jamás intentarán expresar el sentido de la naturaleza. El mundo y los hombres han nacido con un destino concreto e irrevocable, ante el cual sólo cabe decir *Dios lo quiere*. El hombre nace ya predestinado en su ser; entre Dios y el hombre, el imperante y los súbditos, el destino y la voluntad, no queda el menor rasgo de libertad personal (Cruz Hernández, *Historia…* I... 27).

La creencia en un destino inexorable se encuentra de forma recurrente —inclusive ortodoxa— entre los pueblos islámicos. Tal postura se dicta en la sura Al-Qadr (El destino). Ningún esfuerzo humano es capaz de cambiar el destino. Esta idea pasó a formar parte de la mentalidad popular islámica durante la Edad Media. Por tanto, la creencia del destino inevitable no es ni escolástica ni ptolemaica (Montgomery Watt, 1948; Ringgren, 1955; López-Baralt, 1985).

Sin embargo, no todos los musulmanes se oponen al libre albedrío. En la misma época preislámica, los *qadarīes* ―no conformaron propiamente una escuela teológica― hablaron del libre albedrío y el *qudra* o poder del ser para decidir responsablemente sus actos. Tal creencia llegó hasta los *mu'tazilīes*, quienes transmitieron que Alá había creado a los humanos libres y con la capacidad racional para elegir entre el bien, el mal y llegar al conocimiento divino; Él, en consecuencia, los juzgará en el juicio final (Cruz Hernández, 1957a; Díaz-Mas y Puente, 2007).

Al contrario de estos, los *ŷabarīes* y *mutakallimīes* —otras de las primeras escuelas filosóficas islámicas— defendieron que el ser se encontraba predestinado, porque no tiene el poder propio para dirigir sus actos, los cuales no son consecuencia de su voluntad, sino de la omnipotencia divina, la cual mueve la acción, voluntad y fe de los humanos, y escoge su salvación o condena (Cruz Hernández, 1957a). Los *aš'arīes* propusieron, por consiguiente, el término: *kasb* o *iktisab*, la adquisición, "que consiste en creer que Dios es el creador de los actos humanos y las personas reciben de Él pasivamente la capacidad de llevarlos a cabo" (Díaz-Mas y Puente 317). Los *karamīes* —otra más de las primeras escuelas— consideraron: "Todo es creado por la Voluntad Divina y conforme se renueva la Voluntad de Dios cambian las cosas por ella determinadas" (Cruz Hernández, *Historia…* I... 51). La idea predominante del *yabriyya* o determinismo sagrado llegó hasta Algacel, quien exponía que:

> Todo el conocimiento, por tanto, está absolutamente condicionado a la iluminación divina y de este conocimiento así condicionado depende la voluntad humana. El hombre, por tanto, está determinado y lo que nosotros tomamos como causas lo son tan sólo mediatamente y de un modo instrumental; Dios se sirve de dichas causas, pero muy bien podría servirse de otras; el papel de la voluntad humana queda reducido a la simple *adquisición* (Cruz Hernández, *Historia…* I... 171).

Esta herencia filosófica, llevó a pensar a Avicena e Ibn al-Sīd que las determinaciones de todos los seres, sus formas esenciales, están contenidas indistintamente en el espíritu universal. Solo se distinguen, porque el espíritu es refractado por el alma universal como un rayo de luz que, al pasar por un prisma, se desdobla en diversos colores. Este es un pensamiento no aristotélico (Burckhardt, 1995). Por su parte, Ibn Ṭufayl expuso en al-Ándalus que el alma es libre de accidentes corpóreos, no puede corromperse, es inmortal y tiene un destino eterno: estar siempre en acto percibiendo a Dios. El alma, por tanto, se encuentra determinada a alcanzar la unión con el mundo celeste y asemejarse al Ser (Cruz Hernández, 1957a).

A fin de cuentas, como dice la sentencia árabe que José Zorrilla escribió en la introducción del libro quinto de *Granada*: لا تتحسر،لن يحدث إلا ما قدره الله ("No te desconsueles: lo que está determinado por Dios tiene que suceder", *Obras*... I… 1386).

El sujeto lírico sintetiza estas ideas proponiendo que el "deseo" de "Dios" es determinante para que el alma del hispano-musulmán esté llamada a la búsqueda y encuentro espiritual, la unión mística: "es tan veloz/ el deseo de Dios sobre los hombres", "*Soy el deseo de Dios*/ *por alcanzar la noche*", "Cuando ella [la transparencia] lo desea, simplemente las llama/ a cumplir su misión del lado del silencio".

Como manifiesta la segunda de las metáforas anteriores, el destino del ser religioso es alcanzar la "noche" mística (símbolo de la inversión), a través de la revelación de la Palabra, en la cual vive "Dios" eternamente y cuya luz infinita "desciende en la noche de las conciencias que ignoran o desconocen su origen y su fin. La noche del destino se ilumina con la luz de la revelación" (Chevalier 20). De acuerdo con Chevalier (1987), este es el sentido que el sufismo ―la mística musulmana― dio a la sura Al-Qadr: "Lo hemos revelado en la noche del Destino. Y ¿cómo sabrás qué es la noche del Destino? La noche del Destino vale más de mil meses. Los ángeles y el Espíritu descienden en ella, con permiso de su Señor, para fijarlo todo. ¡Es una noche de paz, hasta el rayar del alba!" (Corán 97: 1-5). En la tradición islámica, se celebra esta *Laylat al-qadar* o noche del Destino entre el vigesimoquinto o vigesimoséptimo día del Ramadán, para celebrar cuando el arcángel Gabriel comenzó a revelar al Profeta el Corán. Esto simboliza el paso desde la oscuridad hasta la luz gracias al cumplimiento de la Revelación y, por ende, la esperanza de que recaiga sobre el ser religioso o la *umma* (comunidad de creyentes islámicos) la bendición de Alá en *Laylat al-qadar* (Chevalier, 1987; Díaz-Mas y Puente, 2007). De esta manera, la misericordia de "Dios" se revela y muestra al *homo religiosus* hispano-musulmán su auténtico "destino".

2.2. FACULTADES DEL SER HISPANO-MUSULMÁN Y LA BÚSQUEDA DE LO SAGRADO

2.2.1. LA SED ESPIRITUAL

La "sed" espiritual despierta gracias a la naturaleza sagrada del ser. Ella implica la actitud verticalizante y el deseo de elevación. Por eso, su simbolismo ascensional está reforzado por otros símbolos de la misma categoría en la última estrofa de "La luz acorralada": "*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./ Y aprended del poema, que sólo quiere arder/ en el ojo de *Dios*, que es el sueño del hombre".

Con el modo imperativo del verbo "aprended", la triple anáfora del primer verso y la repetición diseminada de "sed", se insiste en atender ese impulso vital que le viene al ser desde su profundidad, que lo invita a superar su naturaleza profana, renacer de las "cenizas" de su materialidad, trascender la circunstancialidad. En sintonía con esta idea, se metaforiza la "sed" como "ceniza del ala", imagen que evoca claramente el mito etíope —pasado por el filtro helénico— del ave fénix[237], presente en la tradición occidental, el registro popular (resurgir de las cenizas), la filosofía ("Cómo podrás renacer sin antes haber quedado reducido a cenizas" dijo Friedrich Nietzsche) y la poesía contemporáneas. El sujeto lírico retoma la imagen de esta ave mítica como símbolo cíclico para connotar, por un lado, la muerte, resurrección e inmortalidad; por otro, la permanencia en "Dios" siempre y cuando se acate esta "sed" espiritual.

2.2.2. EL CONOCIMIENTO TRASCENDENTAL Y LA INTUICIÓN

Desde su contacto sensible con el mundo ("Yo que a las cosas toco,/ tacto, y acaricio, quizás…"), la "sed" espiritual y la consciencia del *homo religiosus* hispano-musulmán comienzan a inquietarse. La sinonimia, el adverbio de duda y la reticencia de la cita anterior refuerzan estilísticamente el valor de esta inquietud.

[237] "El fénix, siguiendo lo que nos cuentan Herodoto o Plutarco, es un ave mítica, de origen etíope, de un esplendor sin igual, dotada de una extraordinaria longevidad, y que tiene el poder, después de haberse consumido sobre una hoguera, de renacer de sus cenizas" (Chevalier y Gheerbrant 495).

Conforme se incrementa esta "sed", el ser religioso es capaz de superar la ceguera que lo aísla en la realidad profana de un mundo (pos)moderno, donde el mero concepto, el conocimiento racional ("Yo heredé *un mundo dominado*/ *por el hombre y sus tretas blasfemadas*./ *Un mundo en que el ocaso es el ocaso*/ *y el ayer, el ayer y el cielo, cielo*"), tiende a generar la caída del ser en una "soledad" y "silencio" angustiantes (símbolos catamorfos): "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".

Como se expuso en el capítulo V, la "sed" espiritual es nutrida por la facultad intuitiva. Para los filósofos musulmanes, la *ma'rifa* o intuición equivale a la profecía. Según al-Kindī, "si el alma se mantiene pura, entonces su verdad interior es una con la verdad eterna, produciéndose así la profecía, que no es otra cosa que la intuición propia del alma en estado de pureza" (Cruz Hernández, *Historia…* I... 71-2). Esto llevó a pensar a al-Fārābī que la profecía era el más alto nivel de conocimiento y "que sólo depende de que nuestro intelecto esté purificado para poder reflejar, con el mínimo de opacidad posible, el Logos Eterno" (Cruz Hernández, *Historia…* I... 85). En consecuencia, Avicena consideró que la máxima unión con el Intelecto Activo —vía habitual o adquirida por el intelecto racional, vía intervención de ángeles o espíritus superiores— generaba la iluminación profética. El ser puede llegar a recibir la inspiración del Intelecto Activo respecto de todas las cosas e imprimir en su intelecto la forma abstracta, casi de golpe, y producir así la profecía (Cruz Hernández, 1957a). Por su parte, Algacel opinó que Alá concedía a algunos el don de la profecía y la visión de lo oculto mediante imágenes directas o símbolos en el sueño, por lo que el conocimiento sobre la profecía no se puede adquirir vía racional (Cruz Hernández, 1957a).

Esta herencia en al-Ándalus condujo, primero, a Ibn Masarra a pensar que el conocimiento relativo sobre Alá solo se podía conseguir mediante la *ma'rifa*, cuando haya purificación y limpieza espiritual del alma; segundo, a Ibn al-Sīd que la intuición, como la intelección, la reflexión y el amor, es una de las funciones del alma humana o racional; tercero, a Ibn Ṭufayl que la visión intuitiva, eterna y perpetua del Ser necesario es el único medio para conocer el mundo ideal y alcanzar la felicidad y perfección del ser, ya que dicha visión solo viene cuando se procure asemejarse a la esencia divina, mediante atributos positivos, hasta que desaparezcan del alma el mundo sublunar, las facultades corpóreas, incorpóreas e inclusive la propia esencia, de modo que únicamente queden el Ser y su verdad. Finalmente, esta herencia condujo a Ibn 'Arabī a pensar que sobre lo racional y sensible se asienta la fe pero, sobre esta, la intuición o gnosis: la iluminación concedida por Dios, la cual prescinde de las demás formas de conocimiento y permite con una sola facultad conseguir los

conocimientos todos; de esta manera, la *ma'rifa* equivale para Ibn 'Arabī a la unión permanente con Dios, producto de la acción de la gracia divina para que el ser conforme sus actos con la ley sagrada; en este estado místico, el iniciado recibe la revelación (Asín Palacios, 1946, 1948, 1981; Cruz Hernández, 1957a, 1957b; Vernet, 1999).

Ibn 'Arabī estableció una esquematización precisa de las tres etapas —aunque distintas cualitativamente, se mezclan entre sí— de la intuición mística (Asín Palacios, 1981):

1) La revelación le permite al alma, que ha combatido ascéticamente, conocer las ideas representativas de la realidad divina, pero no su esencia objetiva. Provoca que el ser logre correr los velos: "el abismo metafísico que separa al Creador de la criatura, al Ser eterno y absoluto del ser temporal y relativo, se ejemplifica bajo este símbolo de los velos" (*El islam…* 217). La revelación presenta, a su vez, cinco grados:
    a) Especulativo o del entendimiento: Descubre las ideas de los intangibles y posibles contingentes.
    b) Contemplativo o del corazón.
    c) Inspirado o del íntimo del alma: Revela los misterios de la providencia en la creación.
    d) Espiritual: Muestra la vida ultraterrena, los sucesos pasados, futuros, ausentes y ocultos.
    e) Secreto o del misterio: Corre los velos que cubren los atributos divinos.
2) La iluminación consiste en una aparición o manifestación luminosa de la divinidad y lo espiritual. Simbólicamente, según la metafísica plotiniana, seguida por Ibn 'Arabī, la divinidad es un foco de luz, cuyas irradiaciones son las criaturas, pues al emanar de Él son más o menos luminosas, ya que su alma está amortiguada por el cuerpo físico. Asimismo, la divinidad podría compararse con una lámpara, cuyos rayos se reflejan en el espejo bruñido del alma.
3) La contemplación es la aprehensión inmediata, la visión palmaria y experimental de lo oculto, el misterio de lo sagrado, una vez corridos los velos e iluminada el alma. Solo así se puede contemplar representativa y experimentalmente a la divinidad, se la ve y se la siente, el ser se ve a sí mismo en la divinidad sin darse cuenta de su propia existencia.

Para el sujeto lírico, la dependencia entre *ma'rifa* e intelecto no es tan significativa. Su visión se dirige a considerarla más como un conocimiento profundo, inconsciente, luminoso/numinoso. Es afín, en este sentido, con algunas concepciones de al-Kindī, Algacel, Ibn Masarra, Ibn Ṭufayl e Ibn 'Arabī. Por eso, en su opinión, el ser hispano-musulmán va purificando intuitivamente su consciencia de la opacidad profana y el paso trágico del tiempo ("nieve") y, en consecuencia, aumenta su deseo de ascensión trascendental y la apetencia de vivencias sagradas. De ahí que estos últimos se encuentren reforzados por símbolos ascensionales en los siguientes versos de "Conjura de silencios": "Tú me dirás que no,/ que *todo es nieve alrededor*/ del fuego de las vidas,/ que *pasa el corazón buscando prados*/ *y la gaviota en su perfecta lumbre*./ […] Dejadme con mi sangre encadenada/ en *las inciertas alas de ser hombre*/ *volar contra mi muerte como si no existiera*".

En la recurrencia por metaforizar este deseo de búsqueda y ascensión como "gaviota", "alas" y vuelo, se escuchan ecos del iraní Farīḍ al-Dīn 'Aṭṭār (1140-1230) y su poema *El lenguaje de las aves*. En este, se metaforiza a los sufíes como aves en busca de la verdad suprema y el amor absoluto de Alá, simbolizados por el mítico pájaro persa Sīmurg, el cual "reside en la montaña fabulosa de Qaf, equivalente del Olimpo, del Meru y del Paraíso; es el mensajero, el bienhechor, el maestro místico, la manifestación de la Divinidad, pero también el *yo oculto*, el Dios inmanente, que se descubre cuando termina la búsqueda" (Chevalier 63). Estos ecos se escuchan asimismo en el cuento de Borges (1989a): "Acercamiento a Almotásim", en el cual los treinta pájaros que logran sobrevivir al arduo vuelo milenario descubren que ellos mismos son el Sīmurg o pájaro-rey que procuraban encontrar. La articulada y continua tradición literaria de la imagen del pájaro místico entre los musulmanes resuena, pues, en la poesía latinoamericana a través de Borges y Albán.

Para el sujeto lírico albaniano, por tanto, la búsqueda de lo trascendente implica un camino recto y, al final, el descubrimiento del Sí divino que habita oculto en las profundidades de cada ser, pues lo numinoso y lo inconsciente pertenecen a un mismo ámbito profundo, remoto y primordial del ser.

Debido a su intuición, el hispano-musulmán es consciente de la paradójica presencia de lo sagrado en el cosmos: "Y yo, que sé que el cielo/ miente como la tierra:/ ni el cielo está en su luz/ ni la tierra en su sombra". Esta revelación o iluminación es, en efecto, una verdad interior pero, aunque resulte de su unión con la verdad eterna como pensó al-Kindī, es insuficiente según el sujeto lírico para conocer lo trascendente: "Todo ello ya no es nuestro, es del futuro,/ y el futuro es un aire/ que no es para el hombre". Aunque la facultad intuitiva o la profecía sea un don concedido por la divinidad, como vio Algacel, para el sujeto lírico se trata de un momento revelativo, el instante privilegiado según los sufíes e Ibn 'Arabī: el instante

que *es*, aparece repentinamente, cuya intensidad no puede dividirse en momentos, porque absorbe todas las capacidades en un acto único; por eso, es intemporal por carencia de sucesión y, cuando cesa, el ser queda marcado con el sello de lo eterno y se siente extraño a sí mismo en estados no extáticos (Asín Palacios, 1981; Chevalier, 1987). De ahí que el instante intuitivo sea análogo al instante extático: solo una muestra del momento definitivo en que se consuma la unión mística para la eternidad.

Por momentáneo que sea, el instante intuitivo 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*". La ceguera aparece en estos versos de "La luz ciega" como símbolo de la inversión. Su connotación nictomorfa es eufemizada por la iluminación intuitiva y la consecuente adquisición de un conocimiento trascendental. Los ojos físicos enceguecen, pero los ojos espirituales se abren, ven y esto es un "milagro" ganado.

De acuerdo con el sufismo (Asín Palacios, 1981; Chevalier, 1987), los milagros están destinados al prójimo para acreditar el mensaje del predicador, ya que son garantía divina de la verdad de la Palabra. Por eso, interrumpen el curso normal de las circunstancias y dan testimonio de la intervención divina. Con los milagros, el místico no busca favores excepcionales de la divinidad, prodigios ni poderes. Por otra parte, se encuentran los *karāmāt* o carismas: las visiones, iluminaciones, inspiraciones o revelaciones que son un fenómeno extraordinario y prodigioso, un don, gracia o favor otorgado por la divinidad para honrar, premiar temporalmente y distinguir a una persona por sus virtudes en este mundo. Suceden inesperada e instantáneamente y liberan de las condiciones carnales y terrenales; en consecuencia, armonizan el alma con la vida celeste. Por lo tanto, aunque el sujeto lírico represente el intuitivo instante enceguecedor como "milagro", en realidad corresponde a un *karama* de visión, según Ibn ʻArabī[238]; o una imagen de lo oculto posibilitada por el sueño, según Algacel. El conocimiento intuitivo también puede surgir del beso, la *unitas spiritus*, la *ittisal* o unión íntima con Alá según los sufíes; o bien de la soledad mística, el retiro espiritual para comunicarse con el numen y comulgar con Él.

En cuanto al "sueño", el sujeto lírico metaforiza al *homo religiosus* como el "sueño" pasajero y temeroso de despertar, desaparecer ante la eterna "luz" trascendente. Por su

[238] Asín Palacios explica: "Carismas de visión, premio de las virtudes que tienen la vista como instrumento. A este grupo pertenecen todos los fenómenos preternaturales de visión física y espiritual. Tales son los siguientes: ver a larga distancia o a través de un medio opaco; ver las realidades del mundo espiritual, así celeste, como terrestre, es decir, los ángeles y los santos; ver el pensamiento ajeno, ya en el interior del corazón del prójimo, ya grabado sobre su vestido o en uno cualquiera de sus miembros, ya en el corazón del mismo sujeto del carisma; ver en los rasgos fisonómicos del prójimo, en los movimientos, actitudes y gestos, su estado de conciencia presente y su futura suerte espiritual; ver a Dios, bajo los múltiples velos que ocultan su esencia, y hasta vislumbrar ésta, aunque por modo negativo de toda semejanza" (*El islam…* 206-07).

determinismo sagrado, el ser se encuentra facultado a experimentar la visión intuitivo-onírica como un viaje revelativo hacia lo inconsciente, lo primigenio, lo numinoso: la Nada ("abismo") que habita en él, lo real que se vuelve motivo en su palabra poética donde, por consiguiente, habitaría también la Palabra. La potencialidad del "sueño" es tal, que pareciera solo expresable por medio de preguntas, ya que constituye un conocimiento incognoscible, inefable; aunque únicamente se tenga claro respecto de él que es una "piedra" numinosa, un don divino permanente que trasciende la naturaleza y circunstancias profanas. De ahí que el "sueño" sea pregunta y respuesta simultáneamente, misterio de la existencia, el cosmos y lo trascendente:

El sueño tiene miedo de la luz.
Es una esquina en fuga de la vida.
Dice que sí, que no,
que nada es siempre.
Pero persiste él ―casi es olvido.
Al sueño yo lo uso y él me usa.
―Digo usa, por amor a los destinos―.
Él un día me tomó de las pupilas
y me llevó a la sangre del abismo:
―"*Yo soy tu dios y tú eres mi destino*.
Yo soy tu ayer y tú eres mis canciones."

¿Pero qué puede el sueño contra un hombre,
terriblemente vivo, concretamente vivo,
como *una piedra entre la luz del tiempo*?

[…]

¿*Qué puede el sueño contra mi desgracia*
de ser el prisionero de otros sueños?
Otros sueños que alguien presuroso
inventó por terror o por cansancio,
o porque le dolían las estrellas.
Alguien que no vivió siempre se ha muerto.
Alguien herido como yo por cielos
que son preguntas demasiado azules.
Alguien que frente al sueño tuvo sueños
y lloró por afán de lejanías.

[…]

Yo no voy a vencer, vencerá el sueño.
La arena de mi muerte será un grito
adonde nunca subirá mi asombro.
Y mi venganza será el sueño entero.
El sueño contra Dios y contra el hombre.
El sueño de la piedra redimida.
¡*Que el polvo es luz mientras está volando*!

Nada cabe en el sueño y todo cabe:
el azul es un dedo de los dioses
y los hombres son cetros del olvido.

[…]

¿*Será el sueño mortal como el que sueña*?
¡Qué necia la pregunta de la arena del hombre!
¡Qué inmensa la respuesta
—pequeña por la sombra y por la sombra
del sueño— que el silencio,
el hombre y cada pájaro en su miedo,
y Dios con sus heridas en los ojos,
se obligan a soñar para dar vidas!

[…]

le permito que me sueñe soñándolo. (426-27 y 432)

En estos versos, redunda la tan extendida metáfora del ser como sueño de la divinidad. Como se mencionó en el capítulo anterior, dicha metáfora proviene desde el mito hindú de Brahmã y, en Latinoamérica, se desarrolló ampliamente, por ejemplo, en la obra de Borges. Esta metáfora tiene asimismo su motivación en la tradición islámica, pues en la sura Al-Kahf (La Caverna) se presenta a los humanos como despiertos cuando en realidad están dormidos (Corán 18: 18). Esta tradición se presenta en *Todas las piedras del muro* y *Érase una vez al-Ándalus*. Además, la primera pregunta de la penúltima estrofa y el verso único evocan otros intertextos: los proverbios y cantares XXI y XLVI de Antonio Machado[239] (1975), en los cuales "Dios" y el ser dialogan y depende uno del otro en el sueño. Se propone, de esta manera, un juego de encastres: el "sueño" sobre "Dios" ocurre en lo inconsciente del ser, quien está dentro del cosmos en el "sueño" de "Dios", quien a su vez se encuentra ya en lo inconsciente humano. Por lo tanto, se trata de un encajonamiento acorde con la unidad y armonía del cosmos, un símbolo de la inversión y también cíclico, que manifiesta la idea de una existencia protegida por el numen y en su unicidad.

A través del instante intuitivo y la visión onírica es posible, en síntesis, acceder a la ceguera luminosa, el conocimiento trascendental, la transconsciencia. El "corazón" —órgano del conocimiento racional, intuitivo y místico como en el pensamiento judío— despierta siguiendo su destino, con el propósito de unirse amorosa e íntimamente ("beso") con la inmensidad numinosa ("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…" El "mar" es considerado símbolo ascensional al connotar la inmensidad tanto como la "distancia", la "lejanía", los "horizontes", los "prados". Durante el poemario, en efecto, redunda la representación de la figura numinosa como "mar".

[239] Dicen, respectivamente, ambos poemas: "Ayer soñé que veía/ a Dios y que a Dios hablaba;/ y soñé que Dios me oía…/ Después soñé que soñaba" (222) y "Ayer soñé que oía/ a Dios, gritándome: ¡Alerta!/ Luego era Dios quien Dormía,/ y yo gritaba: ¡Despierta!" (227).

Como consecuencia de esta ceguera, el *homo religiosus* descubre que la creación es un reflejo o sombra del fuego divino, la "lejanía", la Idea. Heredero del neoplatonismo presente en la tradición musulmana, el sujeto lírico canta: "Cada cosa es espejo/ de su primera lágrima,/ pero *las cosas todas*/ *no son, están viajando*/ *hacia la lejanía*/ *ávida de sus sombras*".

La anterior relación de Alá con el "mar" evoca de nuevo el "agua" como hierofanía, kratofanía, símbolo diairético; pero, además, representa las fuerzas inconscientes y potencias informes del alma, la energía vital que nutre la facultad intuitiva desde sus mismas profundidades. De ahí que la profecía, como la llamaron los filósofos musulmanes, brote con la capacidad de revelar las experiencias y los conocimientos arquetípicos, simbólicos, míticos, religiosos, trascendentales en el instante epifánico, extático o poético. El "agua" procede de lo numinoso ("abismo"); por eso, materializa los arquetipos de la *tellus mater* y la madre, ya que da vida, purifica del atador espejismo decadente de la vida profana —representada por un símbolo catamorfo ("arena")—, nutre al ser, lo retorna ―considérese el valor retórico de la reiteración de "juntándose"― a sus orígenes ("ayer"), le confiere una verdad transconsciente ("abismo", "cielos") y lo transforma. Tal motivo es, por ende, una constante en *Infinita memoria de América*, pues se ha demostrado su presencia en los tres libros anteriores y en este, en los siguientes versos de "Y el hombre escribe…":

Sube la sed del agua
del abismo al abismo.
[…]
¿*Y el agua que es la madre*
de todas las memorias transparentes,
la purificadora de los ojos,
lentos ojos que tienen
una suicida luz
de sombra entre la ausencia?
El agua, que es el nombre
de cristal de la muerte,
se estrella contra el tiempo,
vanamente invencible,
y abre por un instante
los piadosos secretos del ayer,
las heridas que fueron
juntándose y juntándose
hasta cambiar el ala por la sangre.
El agua se despierta
de su propia campana
y cruza el mundo abriendo
vórtices casi cielos,
espejos en la arena
que quiebra la memoria. (416-17)

2.2.3. LAS VIVENCIAS DEL MISTERIO FASCINANTE

La evocación primaveral y su ambiente (flores renacidas, pájaros cantores, aguas límpidas, brisa suave, tardes y noches serenas antes que mediodías) es un tópico de la lírica árabe y andalusí. El tema del jardín es inseparable del de la primavera y las primeras lluvias fecundantes que indican el final del invierno y el comienzo de los calores. Debido a esta relación, el tema de la primavera sirvió de preludio a la poesía erótica, báquica (relacionada con los placeres, el vino, la música, la fiesta) o panegírica. El desarrollo de esta temática primaveral llegó a constituir un motivo poético claramente codificado: los *rawḍiyyāt* o jardineras, los cuales son de origen persa y fueron cultivados por *ŷannān-s* o poetas amantes de los jardines, desde el siglo VIII hasta el XII (al-Rikābī, 1960; Pérès, 1983; Galmés, 1996; Moral, 2013).

Siguiendo este motivo y tradición, el sujeto lírico propone novedosamente la primavera como preludio de un poema místico: "La primavera toda", en el cual se canta la vivencia del misterio fascinante de lo sagrado.

Inicialmente, se presenta un epígrafe del poeta floral de Jaén, Ibn Faraŷ (siglo X): "Vergeles te ofrece la primavera donde los relámpagos arrastran las colas del viento, de pronto adornadas de flores blancas y rojas". En la segunda estrofa, el sujeto lírico alude a todos los textos líricos —incluso el suyo— en que la "primavera" es motivo: "El hombre ha pretendido/ inventar primaveras,/ dibujarlas en torno/ del lienzo del recuerdo./ —¡Vanidad!— dice y dice/ el viento que no duerme".

La humanización de la naturaleza en la poesía andalusí tiene su primer rastro en los versos del malagueño ʻAbbās ibn Firnās (810-887): "Aparecen en el jardín las rosas con las margaritas/ como unos labios rojos de una boca que ríe" (Terés 248). Este recurso desencadenó la recurrencia de personificar la "primavera" como una reina; por ejemplo, los siguientes versos del cordobés Abū Ŷaʻfar ibn al-Abbār (siglo XI) y el sevillano Ibn ʻAmmār (1031-1086), respectivamente:

> La clara primavera se ha puesto el manto de su juventud y sonreído para mostrar su indulgencia después de su ruda severidad.
> La reina de las estaciones ha gratificado a la tierra con ricos presentes, desplegando sus más hermosas galas en los valles y en los montes.
> Con las flores nos muestra el tejido bordado de su manto y con los árboles el tejido verde oscuro de sus doseles.
>
> […]
>
> el jardín es como una hermosa y sus flores la han revestido de un tejido listado y el rocío le ha hecho un collar de perlas […]

> El arroyo que circula por el jardín se parece a un brazalete de un blanco puro que coronara un manto verde. (cit. en Pérès 190)

Tal herencia lleva al sujeto lírico albaniano a: 1) comparar indirectamente la "primavera" con una muchacha; 2) compartir la prosopopeya de la reina primorosa con joyas —de ellas, la perla es un motivo frecuente en la poesía andalusí (Pérès, 1983)—; 3) complementar la humanización de la "primavera" con cualidades existenciales y metafísicas:

> La primavera tiene
> *ese aspecto inocente*
> *que tienen los abismos en el amanecer*.
> Dejad caer *un pétalo*,
> *un bosque*, *el mundo entero*:
> *ella es sólo la sed*
> *del principio del mundo*.
>
> *Maravillosamente desatada*,
> *como aquellos pañuelos*
> *que las muchachas locas de crepúsculo*,
> dejaban que en el viento de la tarde volaran.
> *Disfrazada de mundo y agónica de Dios*,
> *la primavera sabe devorar el silencio*
> *y cambiarlo por un enjambre colmenero*,
> *por un cuerpo perlado*
> *por demasiados ríos*,
> *y por esa inocencia falazmente divina*,
> que tiene la inmediata
> sucesión de la flor. (376)

La "primavera", en cuanto símbolo cíclico, connota la renovación y resurrección del cosmos. Por eso, en la primera de las estrofas anteriores, se refiere su poder de provocar con sus aguas la fecundación y germinación de todo aquello que ha perecido y caído para elevarse vital de nuevo. No es gratuito, por tanto, que los elementos empleados para representar la caída y la elevación sean vegetales, símbolos cíclicos también: "pétalo", "bosque". En la segunda estrofa, el "silencio" (símbolo catamorfo) de los seres caídos durante el invierno (símbolo teriomorfo) es reemplazado por el zumbido de la vida nueva: "un enjambre colmenero". La abeja, en cuanto insecto metamórfico que surge de la larva —estado de muerte análogo al invierno—, es asimismo un símbolo cíclico que refuerza la semántica de la "primavera". Con el empleo de la abeja, el sujeto lírico hace resurgir y valora uno de los animales poco considerado en la poesía andalusí (Pérès, 1983), pero con una larga presencia en las tradiciones griega y latina; por ejemplo, en *De animi*, de Aristóteles; el desaparecido poema a la abeja de Nicandro de Colofón, calificado como divino por Petronio en su *Satiricón*; *Naturalis Historia*, de Plinio; las *Geórgicas*, de Virgilio; o *De re rustica*, de Marco Terencio Varrón.

Todo este entorno simbólico de la "primavera" estimula la ensoñación del sujeto lírico ("Yo miro los caminos/ tejidos por el sueño/ de volar potestades"), su experiencia de plenitud cósmica, la vivencia del misterio terrible manifiesto en las hierofanías luminosas ―la conminación advierte sobre ello― y, por tanto, el misterio fascinante, su potencialidad de generar el éxtasis ("azul", símbolo ascensional) y la transformación del ser. En este sentido, se comprende el éxtasis según Ibn 'Arabī: el máximo carisma espiritual, precedido por la imprevista intuición mística, específicamente la contemplación. El carácter extático se caracteriza por una:

> limitación gradual del campo de la conciencia del mundo exterior, compensada por un acrecimiento de la conciencia del mundo interior […] la concentración y recogimiento de la actividad mental sobre una sola idea, la de Dios, por eliminación de toda noticia, imagen y pensamiento de las cosas criadas, va difuminando y excluyendo del horizonte consciente la presencia de todas ellas (Asín Palacios, *El islam*… 227).

A la luz de la "primavera" y el éxtasis, léase:

> Mirad la primavera:
> ¡*qué desnuda promesa*
> *es el río en su frente*!
> ¡*Qué relámpago yace*
> *debajo de su nombre*,
> aventando las flores
> tremolantes del viento!
>
> Pero, ¡cuidado!: *ella*
> *es una luz de Dios*,
> una hora de polvo
> atrevida al milagro.
> *Porque si la besarais os podría volver*
> *gloriosamente azules*, tan lejanos del hombre,
> que vuestra casa, hermanos, prados,
> ―nombres de tierra cierta―
> *serán sombras del aire interminable*. (377)

El arrobamiento del sujeto lírico es tal, que apostrofa a la totalidad de la "primavera" y, con una optación de deseo vehemente, pide que acontezcan su poderío y plenitud, lo enardezcan, le revelen a él y al lector lo sagrado y provoquen el estallido de la palabra poética, la vida nueva ante el "silencio" invernal:

> Pero venid ahora,
> primaveras de todos
> los incendios distantes:
> *Encended, inflamad*
> *las húmedas palabras*,
> *y que el poema estalle*
> *como un reguero loco*
> *de flores, dioses, mapas*,

en los ojos, las manos,
del lector y el silencio. (378)

Es inevitable, por último, interpretar esta estrofa a la luz de *Infinita memoria de América* y la idea de hispanidad que se propone, ya que en la heteroglósica palabra poética del ser hispánico se evocan múltiples "dioses", es decir, diferentes vivencias de lo sagrado, a pesar de que se esté refiriendo, como es en este caso, aparentemente solo a la herencia monoteísta musulmana.

2.2.4. LA UNIÓN MÍSTICA

Como propone McGinn (1989, 1992), dos son las formas principales de unión mística: la *unitas indistinctionis* y la *unitas spiritus*. Ambas se encuentras diferenciadas asimismo en el pensamiento sufí de los siglos XII-XIII: la primera fue denominada *ittihad* o la fusión unitiva que identifica al ser con lo increado; la segunda, como se mencionó, *ittisal* o unión íntima. En relación con cada una, se analizan a continuación dos poemas y, posteriormente, otro en relación con la práctica sufí que tiende a conjugar aspectos simbólicos y rituales de ambos tipos de unión mística.

2.2.4.1. LA *UNITAS INDISTINCTIONIS*

En el poema "La mezquita de Córdoba", claramente se poetiza la introversión que supone la *ittihad*, ese viaje hacia dentro para alcanzar la unión especulativa con lo absoluto, renunciando a los sentidos, al conocimiento exterior.

El sujeto lírico, en primer lugar, entra en el templo. Experimenta silencio y soledad. Contempla y describe la arquitectura del sitio. Repentinamente, el vuelo de un "pájaro" irrumpe el ambiente. El ave desea salir. Su vuelo estimula la facultad intuitiva del sujeto lírico, provoca el instante de ensoñación poética, anima el deseo ascensional y, por ende, la apetencia y especulación sobre la unión mística. Se establece una dialéctica simbólica entre el ser religioso y el animal lírico, pues a medida que el primero se interna en la "mezquita" y, por tanto, dentro de sí mismo, el "pájaro" lucha por salir a la "luz". El "pájaro", símbolo ascensional, se convierte en reflejo de su "sed" de trascendencia ("aire").

El sujeto lírico se identifica como hispano-musulmán y considera esta "mezquita", emblema del arte omeya hispano-musulmán ―su valor como herencia cultural es analizado más adelante―, como otra herencia suya.

Cada "columna" y "arco" lo cautivan. La disposición particular de los arcos se apoya en las columnas, de modo que aquellos se abren en forma de abanicos en dos niveles superpuestos como ramos de una palmera datilera. En esta mezquita, se aprovecharon las columnas de las ruinas romanas. A estas no les faltaba solidez, pero sí longitud para proporcionar la altura luminosa conveniente para las dimensiones de la sala. Por eso, se superpusieron a las columnas pilastras de base rectangular que, a su vez, servían de apoyo a los arcos que sostendrían el tejado. Las pilastras están enlazadas a media altura por arcos de herradura, estos últimos a modo de los arcos de la mezquita mayor de Damasco, o de inspiración romana o visigoda. Los arcos superiores son más pesados que los inferiores. Los nacimientos de ambas series ensanchan hacia arriba las pilastras sobrepuestas a las columnas. Todo el conjunto descansa sobre unas columnas relativamente delgadas. La alternancia flabeliforme de dovelas claras y oscuras aumenta la impresión de un espacio que va abriéndose a partir de un centro omnipresente, espacio a la vez estático y dinámico (Burckhardt, 1995).

Desde los niveles arquitectónico e imaginario, pues, la mezquita aparece, por un lado, como símbolo ascensional, puesto que configura un *axis mundi*, invita a la actitud verticalizante y, por ende, a la reunión con el Uno; por otra parte, como símbolo de la intimidad, ya que constituye un recinto sagrado donde se reposa seguro y alejado de la realidad profana, la muerte, el devenir temporal asfixiante y devorador. Estos últimos se encuentran representados por un isomorfismo de símbolos nictomorfos ("sangre", "espejo", "distancia"[240]), catamorfos ("sed", lo "azul" de la asfixia) y teriomorfos (el torbellino caótico, "devorador").

La vivencia mística alcanza tal punto, que el sujeto lírico experimenta la *annihilatio* ante la presencia numinosa que lo invade desde lo profundo ("raíces"). El aspecto terrible del misterio, metaforizado como "rumor de exterminio" o "maldición", es apabullante y, en consecuencia, provoca el sentimiento de desaparición, análogo al *fanā* o aniquilamiento del yo, exigido por todas las corrientes sufíes (Chevalier, 1987). Por esto, la unión extática se consideró "una aniquilación o anonadamiento del alma que, al absorberse en Dios, pierde, no sólo su conciencia, sino hasta su personalidad, al modo del nirvana búdico" (Asín Palacios, *El islam…* 13-4). Esta vivencia de "doble dolor", físico y espiritual, representa la consunción del ser y su transfiguración en el instante epifánico.

Con la desaparición del "pájaro", culminan la visión onírica y la momentánea experiencia mística, mas no el deseo de unión con la "luz"; al contrario, su arrobamiento

[240] Adquiere un valor negativo en comparación con el simbolismo ascensional descrito hasta el momento, dado a que se la asocia al carácter distanciador del espejo-espejismo que confunde y aleja de la vida y lo *real*.

contrasta con la angustiante —considérese el valor de las reticencias— realidad de regresar al mundo exterior.

La arquitectura de la "mezquita" y el vuelo del "pájaro", en fin, subliman la vivencia del misterio fascinante del sujeto lírico y su apetencia de unión mística:

> *Yo entro lentamente, como entran*
> *los poetas al nombre del silencio.*
> *No hay nadie en la mezquita, sólo un pájaro*
> *quiere salir a la pasión del aire.*
> *Él golpea con sus alas las ventanas.*
> *Yo golpeo con mis sueños el silencio.*
>
> Y desde lejos, *desde las raíces*
> *de la misma ambición de lo vivido,*
> *un rumor de exterminio, un rumor pálido*
> *como una maldición que ya no es muerte*
> *llega hasta mí,* con lámparas quebradas
> definitivamente
> por el dolor —*doble dolor*— del aire.
>
> […]
>
> *El pájaro se extingue…* En las ventanas
> ya no hay aire, *hay estrellas que regresan*
> *al mismo cielo que sostiene el tiempo.*
> El pájaro no halla la salida
> entre esta perfección imaginada
> por hombres estatuarios y lejanos.
>
> […]
>
> *Cada columna es una puerta en donde*
> *la luz huyó creyéndose ceniza.*
> *Cada arco, una mano doblegada*
> *que sostiene el color de otra memoria.*
>
> […]
>
> *Lentamente yo salgo de mí mismo,*
> *de la mezquita en que ya soy memoria.*
> El *mundo* espera con su *sed* de adioses
> *temiblemente azul hasta la sangre.*
> El mundo espera, dije… el mundo espera…
> *girador del espejo y su distancia,*
> *devorador de todo lo soñado,*
> como un sueño mayor, templo del aire. (373-75)

Esta experiencia mística motivada en parte por la arquitectura de la "mezquita" podría relacionarse con la función de la arquitectura hispano-musulmana en el exotismo español. La "mezquita" albaniana, como las "mezquitas" de aquellos "gloriosos tiempos de Abu-Jammin-Boad, soberano que fué del Egipto ó tierra de Mizraim" [sic] (Muñoz 23) en *La fiesta de la sangre*, presentan un espacio donde se organizan visiones terribles y maravillosas, análogas a las generadas por el *mysterium tremendum et fascinans* de lo sagrado. Asimismo, en ambos

textos la visión exótica de la arquitectura traslada al sujeto lírico y a los personajes narrativos, como dijera Litvak, "no sólo en el espacio, sino también en el espacio, al sustrato inmóvil y silencioso, verdaderamente sin edad de la *durée*" (*El jardín…* 34). Afírmese, pues, que este texto albaniano sí comparte la visión exótica respecto lo arquitectónico hispano-musulmán, pero para reforzar la vivencia trascendental de lo sagrado.

En el poema "Profecías del desierto", se desarrolla uno de los tópicos de la poesía árabe preislámica. Esta última nació entre las tribus beduinas; constituyó odas monorrimas de métrica rigurosa y elaborada, contaban con un vocabulario diversificado y preciso. Esta poesía arcaica revela una tradición establecida, indisolublemente vinculada a la lengua árabe. El conservadurismo inherente a la tradición preislámica derivó de la vida inmutable del desierto y se reforzó a convertirse en bastión de orgullo racial. Por eso, desde sus orígenes, la descripción del viaje por el desierto (*raḥīl*) fue un componente imprescindible y convencionalizado en las *qaṣīdāt* preislámicas (Montgomery Watt, 1974; Bossong, 2010). Generalmente, "comenzaban con un preludio erótico, pasaban después por una sucesión de temas convencionales —descripción de camellos o caballos, de escenas de caza y de batallas— para culminar en la alabanza de algún noble caudillo o de una valiente tribu. Abundaban los convencionalismos y los clisés" (Montgomery Watt, *Historia…* 79).

Desde el título del poema albaniano, se augura la esperanza de unión mística, pues la profecía, conocimiento intuitivo y trascendental, es enunciada como promesa de reunión y contemplación del Ser, si se logra superar la prueba existencial e iniciática de la travesía por el "desierto". El epígrafe de Ibn Faraŷ sintetiza este espacio como símbolo teriomorfo por los ondulantes cambios de su topografía y las inclemencias del calor: "Es un desierto mortal./ Su desolación anula todo esfuerzo./ En él puedes ver/ que hasta los huracanes/ de fatiga perecen…"

Para el sujeto lírico albaniano, el "desierto", si bien es la "densidad" del agotamiento y la agonía, invita a incursionar el viaje hacia la "muerte" necesaria para llegar hasta ese otro extremo, ese jardín, ese paraíso, donde la vida, el agua y lo fértil crecen en oposición a la "sombra" y "muerte" desérticas. La "flor" representa sinecdóticamente a los vergeles y la vida, enfrentada ante la permanente hostilidad del "desierto". Ella recuerda el jardín verde que, en la lírica árabe, emerge en el "desierto" en las visiones teofánicas, como símbolo de certeza cognoscitiva y descanso ante la inexistencia y la "muerte" (Puerta, 2011). De ahí que, en el plano mítico, la "flor", como sinécdoque del jardín, evoque el *'ālam al-ŷānna* o mundo del paraíso prometido numerosamente por el Corán[241]. Según al-Fārābī (Cruz Hernández,

[241] Por ejemplo, en Corán 2: 25, 3: 15 y 133-36, 4: 57, 5: 85 y 119, 9: 72 y 89, 10: 9, 13: 23-35, 14: 23, 15: 44-8, 16: 31, 18: 30-1 y 107, 19: 61-73, 20: 76, 22: 23, 32: 19, 35: 33, 37: 42-3, 38: 50-2, 39: 73, 43: 70-3, 44: 52-6,

1957a), el Paraíso es la inmortalidad de las almas que lo merecen y, por ende, la felicidad futura. Esa "flor" representa míticamente el *ājir al-wuŷūd* o el fin de la existencia, la culminación del proceso de salvación en el más allá a que está invitado el ser (Puerta, 2011).

Por lo anterior, y asumiendo que se extiende entre "la flor y la flor", el sujeto lírico no teme adentrarse en el "desierto". Descubre que este espacio es la vía por la cual se reúnen los contrarios, porque el "desierto" mismo es *coincidentia oppositorum* (lo caliente y lo frío, lo seco y lo húmedo, la muerte y la vida). Esta conciliación de opuestos es representada por una sintaxis imaginaria de símbolos nictomorfos ("sangre", "sombra", "espejo", "cabellera") y teriomorfos ("arena") a los cuales se contraponen símbolos ascensionales ("sed", "azul", "lejanías", "flor"), diairéticos ("viaje", "adiós"), uno espectacular ("ventanas") y aun de la intimidad ("delicia", "pan", "trigo"). La "ventana", tan redundante en este poemario, se consideraría un símbolo espectacular, ya que se vincula con la recepción de la "luz"[242]. Obsérvese que el "adiós" y el "viaje" pueden clasificarse como diairéticos, pues connotan la ruptura con el presente trágico, la "muerte"; el primero despide esta "sombra" e inaugura la prueba purificadora. La "delicia" de los alimentos viene a nutrir la "sed que siempre llama". Por tanto, los símbolos de la parte positiva del régimen diurno y los del régimen nocturno eufemizan el carácter negativo del "desierto" y permiten resemantizarlo como símbolo de la inversión, puesto que durante su peregrinación el místico descubre el regocijo, verdades ocultas, vivencias simbólicas y míticas entre el ser y la divinidad. El viaje por el desierto laberíntico y cambiante es la peregrinación iniciática hacia la unión con la "flor", el Ser, la búsqueda hacia la unidad (Chevalier, 1987). El sujeto lírico, en cuanto *homo religiosus* y como consecuencia de su viaje por el "desierto", llega a vivir la *unitas indistinctionis* y, aún más, el verdadero significado de la religión: "nunca es de Dios que el hombre nace,/ sino de su promesa de bandadas de sed".

El "desierto", así pues, adquiriría cualidades de un símbolo ascensional como la "lejanía", ya que connotaría igualmente, tomando las palabras de Litvak, "las necesidades expansivas del espacio interior" (*El jardín…* 57). Como en el exotismo español de principios del siglo XX, por ejemplo el presente en la novela *Un héroe del Mogreb*, de Muñoz, en este poema también se presenta el "desierto" como "un itinerario físico y espiritual, donde se encuentran verdades primitivas" (Litvak, *El jardín…* 60).

47: 12-7, 51: 22, 52: 17-24, 53: 14-5, 55: 45-78, 56: 10-20, 57: 21, 58: 12, 61: 12, 65: 11, 69: 22-3, 70: 35, 74: 12, 76: 5-22, 77: 42, 78: 32-3, 83: 23-35, 86.

[242] "En cuanto abertura al aire y a la luz, la ventana simboliza la receptividad; si la ventana es redonda es una receptividad de la misma naturaleza que la del ojo y de la conciencia (pozo de día, ojo de buey); si es cuadrada, es la receptividad terrena, con respecto a las aportaciones celestiales" (Chevalier y Gheerbrant 1055).

El viaje por el "desierto" eufemizado viabiliza esa "lección oscura y sin orillas", la "muerte" ―esta y la oscuridad aparecen como símbolos de la inversión―, cuya "fuerza vaticinadamente vencedora" ―la onomatopeya sugiere su contundencia[243]― generará la ascensión del alma y el cumplimiento de su destino: unirse con su creador. En este sentido, se advierte el mito de Moisés por el "desierto": travesía que simboliza el *ṭarīq* o camino que conduce a Alá por medio de la obediencia, el conocimiento y el amor (Corán 5: 20-32; Chevalier, 1987).

En fin, se observa cómo "Profecías del desierto" dialoga con la metáfora del viaje usada con frecuencia en la tradición mística y metafísica del sufismo y poesía sufí, ya que en estos:

> la literatura de viajes se constituye como la forma poética por excelencia de la mística, en donde la descripción del movimiento incesante a través del mundo adquiere invariablemente el valor de experiencia metafísica, de libertad del espíritu, de comprensión de la presencia de lo divino en cada aspecto y en cada paso del viaje. Una mística que es "metafísica nómada", capaz de describir al hombre, al cosmos y a Dios mismo como viajeros (Percio 162).

Con base en lo expuesto, léase:

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

[…]

Cada gota de sangre
espejo es de la sed que siempre llama.
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.

Ellos vinieron del desierto
igual que viene el pan
de las mareas del trigo impredecible

[…]

Y por eso sabían y callaron
una lección oscura y sin orillas:
ay, morirás no sólo con tu muerte,
sino también con cada ventana borradísima,

[243] Se repiten los fonemas: oclusivo bilabial sonoro, oclusivo dental sordo y sonoro, fricativo alveolar sordo, nasal alveolar sonoro, nasal bilabial sonoro, vocal central baja y vocal anterior media.

con cada ojo en los nortes detenidos,
con cada sed que suba más allá de las flores.
Ésa era su fuerza vaticinadamente vencedora,
su camino de arena entre la vida,
su espejismo, tan éste,
ay, demasiado próximo a la piel del amor,
para no hacerlo canto, guerra, presagio, muerte.

No fue de Dios que vino su prodigio,
sino de tantas lámparas
hechas sed en sus ojos.
Porque nunca es de Dios que el hombre nace,
sino de su promesa de bandadas de sed.
Hijos de cada adiós,
en el adiós pusieron su espejismo,
sus puentes indefensos como el hombre,
y esa complicidad antigua y sola
que tienen las raíces con el cielo.

[…]

Y cruzasteis, cruzamos, cruzaremos
a través del desierto —digo ansia—
hacia la flor que viene
cumplidamente azul.
La flor que viene y viene,
eternamente viene acercando milagros. (392-94)

Obsérvese que en la tercera estrofa el pronombre "ellos" alude a los beduinos y a los primeros musulmanes que vinieron a la península ibérica. Como ambos grupos, ascendientes suyos, con los cuales se identifica por medio del polípote, el sujeto lírico ha aprendido a unificarse con lo absoluto del "desierto" y su "flor" más allá, experimentar la énstasis y la transformación profunda de su ser. De este modo, para los tres, el "desierto" es, como cantó el poeta tunecino Ibn Jaldūn (1332-1406), "el gran maestro del beduino, que forja su alma y le lanza a la guerra y la conquista […] en el desierto sabe resucitar a la vida presurosa y arriesgada" (cit. en Cruz Hernández, *Historia…* I... 26).

Por último, se advierte otra relación intertextual. En este poema y el siguiente de Ibn ʻArabī, la topografía del "desierto" simbolizaría el paisaje despedazado del alma del místico, cuyos anhelos y esfuerzos, *al-himan* o aspiraciones elevadas, se consumen por llegar a la divinidad y su paraíso, como los camellos que añoran su patria, lesionados y cansados del viaje: símil propio de la poesía beduina preislámica (Bossong, 2010). En ambos textos, los sujetos líricos se encuentran entremedias de dos sitios seguros y expresan su "sed" y búsqueda de la unión mística, bajo la sombra y reposo del paraíso finalmente alcanzado. De nuevo la palabra poética beduina, andalusí y albaniana se emparentan intertextualmente en un mismo campo metafórico para cantar el deseo del alma por la unión con "Dios":

Hacia arriba alza el deseo amoroso, hacia abajo tira el desconsuelo,

entremedias estoy yo, entre Naǧd y Tihām[244],
dos polos opuestos que no pueden unirse;
nunca podré superar la hendidura que me desgarra.
¿*Qué hacer*? ¿*Dónde encontrar la salida*? ¡*Guíame, mi censor, no me espantan tus reproches*!
Ya sube en mí un sollozo de desconsuelo,
las lágrimas inundan mis mejillas.
Los camellos, con las pezuñas heridas del largo camino,
anhelan la vuelta a casa, como locos de amor.
Después de ellos mi vida sólo es morir,
por ello ¡*fuera, fuera con el sufrimiento*! (cit. en Bossong 313)

2.2.4.2. LA *UNITAS SPIRITUS*

La finalidad personal y directa del sufismo es la iluminación: "Ésta es concebida, tanto bajo su aspecto gnóstico de conocimiento, como bajo su aspecto de erotrópico de amor; ambos convergen en la unión íntima con Dios" (Chevalier 15). La facultad intuitiva que conduce a la revelación divina le indica al ser el camino de la unión con "Dios". Este conocimiento trascendental se encuentra, por tanto, saturado de amor. Dice Asín Palacios: "El amor, sea físico, sea intelectual, aspira, como a su término, a la estrecha unión del amante con el amado" (*El islam…* 252). De ahí que la *ittisal*, la adhesión mutua del ser místico con "Dios", esté representada por el "beso", símbolo del progreso, de manera reiterada en *Érase una vez al-Ándalus*. Esta es una redundancia simbólica en relación con *Todas las piedras del muro*, ya que la tradición del amor erótico-místico, desde sus orígenes, es significativa en la religión, filosofía y literatura hispano-judías. El amor erótico se ha convertido en la más alta idealidad del Amado desde el relato judío del Cantar de los cantares. En la tradición hispano-musulmana, la unión con la divinidad se sublima en el connubio sexual con ecos de la metafísica plotiniana (Asín Palacios, 1981).

En el pensamiento islámico, Mahoma es el paradigma del amor y la obediencia a Alá. En la aleya 54 de la sura Al-Ma'idah (La mesa servida), por ejemplo, se invita al amor y unión con Alá. Este y otros pasajes coránicos absorbieron la meditación de los sufíes, especialmente aquellos versículos:

> en que la relación entre Dios y los hombres adquiere el tono de una perentoria invitación, no tanto para obedecer al Creador, sino para amarlo y unirse eternamente a él. La obediencia a los preceptos no constituye un punto descartado por los místicos, sino que se compenetra de amor, siendo el acto material como irradiado por su finalidad, valorado por su intención (Chevalier 21).

Esto condujo a considerar al iraní Hodhay-fah ibn al-Yamān (¿?-657), verbigracia, el sufrimiento como signo del amor de Alá (Chevalier, 1987), aspecto que el sujeto lírico

[244] Topónimos. La primera se refiere a la meseta central de la península arábiga; la segunda, a las tierras bajas hacia el este del mar Rojo.

albaniano poetiza en el poema "El amor es un oro fugacísimo" como "el dolor del aire [que] fue besado". Más tarde, el iraní Abī Yazīd Ṭayfūr Bisṭāmī (800-874) defendía en sus meditaciones que solo el amor permitía la unión con Alá (Chevalier, 1987). Posteriormente, Farīḍ al-dīn ʻAṭṭār pregonó rotundamente que el amor total es la unión mística; por eso, el único camino para alcanzar a la divinidad era el abandono al amor, una vez perdida y sublimada toda razón, ya que solo así el ser se infundía en el Amado con el don de su amor (Chevalier, 1987). Por su parte, el almeriense Ibn al-ʻArīf (1088-1141) reflexionó que "el único sentimiento del sabio es el amor puro e inefable del anonadamiento del hombre en Dios. Cuando el alma ha llegado a este estado, se borra de ella todo rastro de materialidad, de limitación, de corporeidad, de sensibilidad, y sólo queda en ella lo que el alma humana tiene de más perfecto y cuasi divino: el pensamiento universal y el amor infinito de Dios" (Cruz Hernández, *Historia*… I... 304).

Durante la constitución de esta relación erótico-mística, la iraquí Rabīʻa (721-801), cortesana que luego se convirtió al sufismo, compuso cánticos de amor destinados a Alá, de los cuales únicamente se conservan fragmentos. Gracias a ella, se introdujo el canto del amor en el sufismo (Chevalier, 1987). Sirva de ilustración su poema:

> ¡*Te amo conforme a dos amores, amor interesado por mi felicidad*,
> *y amor perfecto, deseo de darte aquello de lo que tú eres digno*!
> En este amor por mi felicidad, me ocupo
> en no pensar más que en ti, con exclusión de todo lo demás.
> ¡*En cuanto a este otro amor por tu bien, del que eres digno*,
> *es mi deseo que caigan tus velos, y que yo te vea*!
> Ninguna gloria para mí en uno u otro amor.
> ¡Oh, no! *Pero loado seas, tanto por éste como por aquél*… (cit. en Chevalier 31)

Los textos de Rabīʻa sobre los dos amores vinieron a resolver una antítesis clásica:

> El amor puro y desinteresado a Dios no excluye el otro amor, el que mueve a buscar la felicidad personal, una felicidad que a la vez es por dar y poseer; pero el místico, tanto ama a Dios que no encuentra una expresión lo suficientemente fuerte para declarar su amor, salvo la afirmación de su abandono total al ser amado, del olvido completo de sí mismo por no amar más que a Dios. ¡Ah, si al morir pudiera expresarte mi amor, cómo quisiera morir! Una actitud así, la del sentimiento de que existe un abismo entre lo infinito del amor que se experimenta y los límites del amor que se expresa (Chevalier 31-2).

Como consecuencia de este doble amor, el lenguaje del amor profano comenzó a utilizarse para expresar el amor sagrado. Esto llevó a dos posturas: 1) el amor místico más como búsqueda lírica, que como búsqueda espiritual, por ejemplo los escritos del egipcio Ibn al-Fāriḍ (1181-1235); 2) la consideración esotérica del lenguaje amoroso, como en Ibn ʻArabī, quien escribió poemas fervorosos para cantar el éxtasis del amor, debido a los cuales tuvo que

defenderse contra la acusación de erotismo, explicando el simbolismo de sus versos (Asín Palacios, 1981; Chevalier, 1987; Vernet, 1999).

Los alcances de esta retórica, asimismo, nutrieron la tradición del amor cortés en Medio Oriente, al-Ándalus y Provenza (Galmés, 1996). Sobre este tema, se discute más adelante.

En fin, esta herencia mística y literaria se canta en "El amor es un oro fugacísimo". Por medio de la anáfora, se insiste en evocar este legado de "ellos". El adverbio de lugar remite a al-Ándalus como centro concreto e imaginario, pasado y presente, donde brotaron estos amores profanos —representados por un isomorfismo de un símbolo nictomorfo ("peligro", que evoca la imagen de la mujer fatal), uno catamorfo ("silencio") y otro teriomorfo ("nieves")— y sagrados con tal fuerza y plenitud que son "oro", presencia de lo real, aunque sean dichos con un lenguaje "fugacísimo", un lenguaje que ante la insuficiencia del convencional tiende a innovarse para decir aproximadamente las experiencias místicas, ya que estas no son meros discursos filosóficos ni teológicos.

Estilísticamente, el sujeto lírico enfatiza en la luminosidad/numinosidad de estos dos amores ligados entre sí, mediante la reiteración y el polisíndeton: "*al amor y al amor y a sus ventanas*". Con base en un isomorfismo de símbolos ascensionales, espectaculares y de la intimidad, representa de ambos amores: 1) su capacidad de motivar la fuerza edificante y la actitud verticalizante ("lejanía") hacia la amada y el Amado, el poder de lo real ("cetro"); 2) su cualidad de ser soportes y guías: "cayado", símbolo que remite metonímicamente a los sufíes, pues en algunos casos acompañaba su capa de lana[245]; 3) su aspecto nutritivo, ya que confiere las "*manzanas* solarísimas", el medio de un "conocimiento unitivo que confiere la inmortalidad" (Chevalier y Gheerbrant 688). Significativamente, el alimento relacionado con ambos amores son las "manzanas": por un lado, connotan "los deseos terrenales o la complacencia en tales deseos" (Chevalier y Gheerbrant 689); por otro, "los iniciados ven en ella la fruta del conocimiento y de la libertad" (Chevalier y Gheerbrant 688). El adjetivo calificativo que el sujeto lírico asigna a estas "manzanas", por una parte, acentúa su simbolismo espectacular, pues alimentan la actitud verticalizante; por otra, recuerda intertextualmente a "las manzanas de oro del jardín de las Hespérides, que son frutas de inmortalidad" (Chevalier y Gheerbrant 688). El simbolismo de la intimidad de las "manzanas" se encuentra fortalecido por la sugerencia de la "miel", alimento primordial. De acuerdo con lo expuesto, léanse las siguientes estrofas:

[245] Una de las etimologías asignadas al término "sufí" es, justamente, la derivada de la voz árabe: *suf* (lana). Explica Chevalier: "El sufí iría vestido con una capa de lana, signo exterior de pobreza o, por lo menos, de una actitud de desapego" (9).

Aquí el amor sumó todas las tardes
en un vaso de ayeres despertados,
y supo de la esclava premura de la sangre,
de la sola y asombrada sonrisa
que es un poder de Dios, como al descuido.

[…]

Aquí el cuerpo y los cuerpos y los cuerpos
subieron a su sed de ser campanas,
a su temible sed de pájaros totales,
a su sed dibujada por los dioses
sobre la piel, estepa de los sueños.
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.

Aquí el amor buscó ―a tientas siempre,
porque es ciega la luz sobre la tierra―
y celó contra el río de la muerte
y lo venció con velas verdaderas.

Aquí el amor tuvo la hora sola
y precarísima de la ternura.
La hora más orlada por la sangre
inventora de Dios, la sólo cielos.

[…]

Ellos cantaron aprendiendo brisas,
ignorando el ultraje severo del olvido,
al amor y al amor y a sus ventanas,
donde el dolor del aire fue besado.

[…]

Aquí el amor venció con la soltura
total que tiene Dios sobre los hombres.
Y *fue cetro, cayado, lejanía*
colmada de manzanas solarísimas.
Y el amor fue al amor
lo que el espejo al día:
un oro fugacísimo que dura
lo que dure el soñar contra el olvido. (439-41)

Producto de la *ittisal*, el ser místico adquiere un conocimiento unificador del amor que resulta especular ―motivo también redundante en *Todas las piedras del muro*―, ya que toda la naturaleza es el "espejo" de Dios y se necesita la mirada interior y enamorada para descubrir en él la imagen del numen. Una mirada que únicamente se fija en Él, alejando la vista de todo cuanto no es Él. En consecuencia, todo se revela como transparencia teofánica. Al desaparecer la opacidad de la realidad profana, la mirada del ser mística es la Suya: "Dios" a través del ser se ve a Sí mismo y el ser, por Él, se convierte en Su mirada:

Nunca podrás vencer lo que ya amaste.
El mundo es un espejo de tus viajes
y el amor es la tierra perfecta de tu nombre.

Dime que llorarás, correrás loco
de brisas invadidas como mundos.
Escalarás las tretas del deseo
una a una, prolijo hasta el silencio.
Y nunca escaparás de la mirada,
mirada que te nombra serenísima
con más dioses que el mundo,
de dos ojos amados junto al mar…

¡Vencer, vencer! Ah grito el de la sangre
entre lejanas lámparas, perpetuamente sola.
No ganarás la lágrima ni el viaje,
ni la hora de arena cumplida de la muerte,
ni la paciencia con que Dios te sueña,
si no aceptas los ojos destinados,
los dos ojos que amas junto al mar…

[…]

Dios te trajo a nacer como un abismo
entre abismos violetas y encelados.
Tienes la deuda de ser sólo brisa,
espejito contiguo al espejismo
de la totalidad que grita al cielo;
pequeño rey del miedo de tu sombra.
Y por eso si caes desnudo ya ganaste,
si ruedas entre el polvo acariciado,
si aceptas a la estrella entre tus ojos,
a la estrella perfecta que inventaste besándola,
la estrella de los ojos y los ojos
que tú sabes que te aman junto al mar… (400-01)

En estas estrofas de "Potestades del amor", se evidencia esta relación visual entre "Dios" y el ser místico. Es parte de este asumir su naturaleza profana, vivir en la circunstancialidad, figurar como gobernante de su propia realidad terrenal, "pequeño rey del miedo de tu sombra", de la nada. Sin embargo, el determinismo sagrado lo lleva a trascender si se entrega al "amor" con "Dios"; de ahí que las alusiones de concederse a sí mismo al amor erótico-místico estén introducidas hipotácticamente por el condicional. Solo si ama a "Dios", si "quedan [sus] dos ojos junto al mar", podrá ascender y gozar de la "mirada" simétrica y recíproca.

Esta relación especular entre "Dios" y el ser místico tiene sus raíces en el pensamiento de Ibn Masarra e Ibn ʻArabi. Según Ibn Masarra, el acto puro y la recepción pura son inseparables en la esencia divina, pero no en la finita o creada del ser humano. En este, la acción y la pasividad son dos extremos. El acto puro es la luz, la unidad; mientras la recepción pura, un espejo que refleja la luz, la pluralidad. La materia original del universo no es ninguna cosa porque, siguiendo a Aristóteles, la materia original no es ni visible ni imaginable; por

eso, es el fondo receptor de la existencia por antonomasia. En esta materia original, se refleja el mundo y la existencia (Burckhardt, 1995). Según Ibn ‘Arabi, el espejo es Alá:

> En este caso no es ya el ser íntimo del hombre, su “corazón” o su conciencia puramente receptiva, que representa el espejo de las cualidades divinas, sino Dios es el espejo en el que se hace visible la forma esencial del hombre, pues la esencialidad divina es el “yo” puro que todo lo conoce sin convertirse jamás en objeto del conocimiento humano, de modo que en este sentido es comparable a un espejo que refleja los rasgos del observador y justamente por eso queda invisible él mismo. Es imposible, dice Ibn al-‘Arabi, que un hombre que se observa en el espejo, aunque sepa que sólo se puede ver gracias al espejo, perciba simultáneamente el cuerpo de éste. Esto es un símbolo de la más alta visión espiritual que pueda alcanzar el hombre, es decir: reconocerse a sí mismo en Dios (Burckhardt 194).

Esta relación recíproca entre la divinidad y el ser místico mediante la “mirada” fue motivo en la poesía de Ibn ‘Arabī: “Nacidos del amor,/ creados con amor,/ tendientes hacia el amor,/ prendidos en sus brazos” (cit. en Chevalier 135). Luego de la unión, Alá se ama en el místico y este se ama en Él. Para los sufíes:

> cuando aman a Dios con un amor total, [no es inconcebible] decir que Dios se ama en [las criaturas] y que ellas se aman en Él. Ellas se “realizan” espiritualmente en Dios o Dios las “realiza” en Él con un amor luminoso. Existen, por último, habiendo salido de la nada debido a un mismo y recíproco amor, son. Por esta relación recíproca de un don total, el amante se “realiza” en el amado y el amado en el amante (Chevalier 135).

Debido a lo anterior, canta Ibn ‘Arabī: “Soy quien ama,/ a quien amo soy yo” (cit. en Chevalier 135). Esta identificación llevó a acusar a los sufíes de herejía y panteísmo por pretender asemejarse a Alá (Cruz Hernández, 1957a; Asín Palacios, 1981; Chevalier, 1987).

Este pensamiento hispano-musulmán tuvo sus ecos aun en el maestro Eckhart (1260-1328): “El alma se contempla a sí misma en el espejo de la divinidad. El propio Dios es el espejo, al que descubre cuando quiere y tapa cuando quiere… En la medida en que el alma es capaz de remontarse por encima de todas las palabras, en esta medida se acerca al espejo. En él tiene lugar la unión en forma de igualdad pura, indistinta” (cit. en Burckhardt 194-95).

En fin, esta relación especular es capaz de acariciar y proveer tranquilidad. Por eso, el movimiento circular de la rueda y el reiterado de la “caricia” son evocados, en tanto consuelan, apoyan, animan; contrarrestan las caídas de la realidad profana. Estos símbolos de lo cíclico y de la intimidad, respectivamente, se asociarían con la “ternura” del poema anterior. Asimismo, la estructura morfosintáctica de la frase “polvo acariciado” recuerda intertextualmente al “polvo enamorado” de “Amor constante más allá de la muerte”, de Francisco de Quevedo, poema metafísico que aludiría a la unión mística si se interpretaran así sus imágenes y lenguaje amoroso.

Gracias a la "mirada" simétrica y recíproca el ser místico llega a la correspondencia misteriosa con su creador: dos en uno, uno en dos; el alma está en el interior de "Dios", "Dios" está en el interior del alma. El camino del misterio consiste en vivir, justamente, esta relación en la "luz" del amor, antes que en el "abismo" de la indiferencia y la ignorancia. Establecida la "mirada", pues, la divinidad atraviesa el velo y se transparenta al místico y, con Él, se transparenta aun el mundo: "No es ya solamente la luz que se refracta en un espejo, es más bien la luz que se difunde en forma directa a través de las brumas y las disipa" (Chevalier 136). De ahí que el sujeto lírico afirme: "*El mundo es un espejo de tus viajes*/ *y el amor es la tierra perfecta de tu nombre*"; y exclame: "¡*Vencer, vencer*! Ah grito el de la sangre/ entre lejanas lámparas, perpetuamente sola". Para descubrir la transparencia de "Dios" en la creación ("la totalidad que grita al cielo"), es necesaria la "mirada" purificada de la opacidad de los deseos, del amor por uno mismo. El desapego de lo profano que implica el "beso" purifica y a la vez conduce hacia Dios, y no ya hacia el yo, la capacidad de amar: "La presencia de Dios en nosotros supone nuestra ausencia en mundo y en nosotros mismos, la vacuidad absoluta. Podremos después regresar al mundo, cuando nuestra mirada tenga la pureza de la mirada de Dios" (Chevalier 137).

Este sentimiento de vacuidad, o de *fanā*, del ser transformado le es recordado en la noche "mística" por el sonido de las "campanas", cuya resonancia en el islam representa "el sonido sutil de la revelación coránica, la repercusión de la Potencia divina en la existencia: la percepción del talán de la campana disuelve las limitaciones de la condición temporal" (Chevalier y Gheerbrant 241-42). Canta el sujeto lírico: "*Ayer oí campanas en la noche*./ *Era tu miedo de quedar vencido*,/ fatalmente enlazado a la delicia,/ *musgo sobre la sed de tus campanas*", "un miedo de campana sumergida/ en los labios del tiempo y sus delirios". Obsérvese la metaforización del *homo religiosus* como "musgo": materia cósmica que después de la revelación surge de la "muerte", absorbe el poder luminoso/numinoso gracias a la "mirada" del "amor", se renueva y vincula lo terrestre con lo celestial. Ha desaparecido: *es* únicamente en el Uno. Este símbolo cíclico redunda en comparación con *Geografía invisible de América*.

En definitiva, por este recorrido simbólico y místico, el sujeto lírico llega a resemantizar el epígrafe de "Potestades del amor", cita de al-Ḥakam I, referido más a la obediencia y el sufrimiento gozoso del amado ante la amada en la poesía cortés (Galmés, 1996): "Humillado su rostro por el suelo para complacer a la que lo reclina sobre el lecho de seda. Pero bien cuadra la humillación al libre cuando por amor se hace esclavo" (cit. en Albán, *Infinita…* 400). El sujeto lírico parte de este fragmento, leyendo en él justamente la sumisión y gusto

por el "dolor" unitivo del místico bajo la potencia misteriosa y amorosa de "Dios". Lee el significado literal de la voz árabe clásica *islām*: 'paz y sumisión'.

2.2.4.3. LA PRÁCTICA SUFÍ

En todo el Corán, no figura consejo alguno sobre dejar las vanidades del mundo y entregarse a la unión mística con Alá (Cruz Hernández, 1957a). Los musulmanes, ansiosos de unirse con la divinidad, integraron dentro del sincretismo islámico las reglas ascéticas y las vías místicas que encontraron en el monacato cristiano de Oriente, la vida y costumbres de los ascetas cristianos:

> Surge así una intensa vida espiritual dentro del Islam, llena de prácticas piadosas, oraciones, meditación, mortificaciones, rigurosos ayunos, penitencias, cultos a la castidad […] La meta de todo este esfuerzo religioso es el amor divino que lleva al *ṣūfī* a disolverse en la nada de las cosas para conseguir la unión con Dios; la mortificación de la carne y las demás prácticas ascéticas son tan sólo el camino necesario para renunciar a las humanas pasiones; despojado de éstas el corazón humano, el asceta podrá encontrar dentro de sí mismo la presencia inefable de Dios, que le conducirá al éxtasis y a la unión divina que sumerge al alma humana en Dios. Esta unión hace que el *ṣūfī* tenga una visión optimista de la creación: Dios sólo puede crear el bien, el mal es pura apariencia, y que se sienta al mismo tiempo tan unido a Dios que se identifique con él (Cruz Hernández, *Historia*… I… 36-7).

El sufismo "es una experiencia interna, una manera de vivir y comportarse. A la vez que una 'peregrinación en las profundidades', expresa una 'aspiración hacia las alturas'" (Chevalier 13). Su eje principal es el deseo de unión con Alá. Por eso, la virtud del sufí es la *shahāda* o testimonio de fe musulmana: لا الله الا الله محمد رسول الله ("No hay más dios que Alá y Mahoma es su mensajero"). Su objetivo es "el tránsito del estado de inmersión en la materia al estado de creatura transfigurada" (Chevalier 13). El sufismo, por tanto, representa una *jihād* o lucha espiritual, cuyas exigencias son: 1) purificación del espíritu por medio del ascetismo; 2) *mushahada* o contemplación; 3) *dhikr* o invocación a Dios.

El aprendizaje y la enseñanza fundamentales del sufí es encontrar el *ṭarīq* o camino espiritual entre la forma exterior y el sentido interior de lo sagrado. El *ḥaqīqa* o sentido interno es independiente de la *šarī'a* o forma externa según los sufíes. Esta división produjo escándalos y acusaciones de herejía contra estos últimos dentro de la *umma*. El sentido interno es separado de lo exterior (dogmas, cultos y comunidad de la religión institucionalizada) por la intuición; aunque solo se vuelve accesible para quien lo anhela y sigue en ello las enseñanzas de un maestro que ha seguido el mismo camino previamente (Burckhardt, 1995).

La mística sufí parte de la certeza de lo absoluto e infinito. Esta certeza no se encuentra en el nivel racional, sino en el espíritu puro: en lo más íntimo del corazón, en el centro esencial del ser. La certidumbre de lo absoluto implica necesariamente la conciencia de una

naturaleza relativa, caduca y, por tanto, ilusoria del mundo y del propio yo (Burckhardt, 1995). De ahí el emprendimiento por encontrar ese camino hacia la luz, desde la opacidad hacia la transparencia. Dicho saber se sustenta en la sura An-nur (La luz): "Dios es la Luz de los cielos y de la tierra. Su Luz es comparable a una hornacina en la que hay un pabilo encendido. El pabilo está en un recipiente de vidrio, que es como si fuera una estrella fulgurante" (Corán 24: 35). Por su fe en la trascendencia absoluta de la luz divina, los místicos sufíes vieron en estas aleyas la promesa de una unión extática (Chevalier, 1987). Por ejemplo, Algacel, con respecto a esta sura anterior, habló de heliofanía, esa repentina iluminación divina de la cual "'no hay pruebas o palabras sino una luz que puso Él en mi corazón'. Desde entonces no dejará de evocar esa 'Luz de luz, Belleza suprema'" (Chevalier 57). El iraní Shihaboddīn Yaḥyā Sohrawardīo (1155-1191) expresó: "Quien se bañe en este manantial de Luz jamás será manchado. Quien ha encontrado el sentido de la Verdadera Realidad, ése ha llegado a este Manantial" (cit. en Chevalier 60).

Con el deseo de alcanzar esta iluminación, desde los primeros decenios del islam los devotos se agruparon en torno a maestros espirituales, cuyas enseñanzas apreciaban y perpetuaron:

> se formaron y propagaron rápidamente las cofradías u órdenes sufíes. Se distinguen entre sí por estos rasgos principales: el Maestro fundador a quien se referirán todos los sucesores que encabezan la cofradía; el Camino o la doctrina que haya trazado y los lazos comunitarios más o menos estrechos que se establezcan. La síntesis de estos tres factores confiere su originalidad a cada orden, así como su unidad y su fuerza, y comunica a cada miembro el sentimiento de seguridad de pertenecer a una organización estable (Chevalier 78).

Las *tarīqāt* o cofradías se convirtieron en el "alma del Islam", "el aguijón de las conciencias" (Chevalier 79); por eso, repercutieron favorable o críticamente sobre la vida política y social, la educación, la cultura y la religión. Chevalier se refiere al protagonismo de estas órdenes espirituales antes de los siglos XII-XIII, cuando estas se institucionalizaron y tendieron a vulgarizar la mística:

> Las ceremonias, que no siempre estaban reservadas a los círculos limitados de los derviches o de los iniciados, como los *Samá* (conciertos espirituales con canto, música y danza) o los *dhikrs* colectivos, atraían a un público fascinado por las expresiones de lo sagrado y por la evocación de realidades invisibles. Un aura de misterio envolvía a estos ejercicios sufíes como con "un círculo mágico" (79).

La formación espiritual dentro de estas órdenes giraba en torno a la figura del maestro, quien era considerado un *walī* o amado y protegido de Dios, y representaba el papel mediador e intercesor entre el adepto y Alá. Este *walī* se colocaba bajo la dependencia del primer guía que es Alá, quien reveló la Ley y otorga la gracia. La transmisión escrita y más que todo oral

de maestro en maestro creaba una cadena derivada del mismo Profeta (Chevalier, 1987; Burckhardt, 1995). Ibn ‘Arabī informó sobre las cofradías andalusíes, norteafricanas y medioasiáticas y registró que los primeros maestros fueron eremitas, giróvagos, imanes o rectores de mezquita y ascetas libres (Chevalier, 1987).

La *baraka*, bendición o influencia misteriosa derivada del poder espiritual del maestro, era transmitida de uno a otro a los integrantes de la cofradía. Dicha influencia mantenía la permanencia de la energía fundadora en la serie de sucesiones, inclusive después de la muerte del maestro. La *baraka* caracterizaba y fortalecía la unión grupal.

La presencia del sufismo en al-Ándalus se remonta a Ibn Masarra en Almería. Los místicos masarríes tuvieron además un centro en Pechina y Córdoba. Otro movimiento místico tuvo lugar en Almería durante la segunda mitad del siglo XI, con el almeriense Ibn al-‘Arif (1088-1141). Otros centros sufíes se conformaron en Sevilla, Granada y Algarve. La mística y filosofía masarríes influyeron en Ibn ‘Arabī. El sufismo, en fin, llegó a florecer en al-Ándalus entre los siglos XII y XIII (Montgomery Watt, 1974; Burckhardt, 1995).

En el poema “La única copa es el amanecer”, redunda el motivo de aquellos “vasos” y aguas luminosas de *Geografía invisible de América*, pero esta vez para poetizar mediante la “copa” la convivencia iniciática de cuanto pareciera ser una *tarīqā* sufí:

> Tómala. *Tú, que miras las auroras*
> *que roban plata a todas las distancias,*
> y *tú, que amaneciste*
> *acariciando el lado*
> *desnudo de la ausencia,*
> y *tú, que has despertado*
> *con los espejos rotos*
> *de la vida en los ojos*;
> y también *tú, que pasas*
> *por un instante herido*
> *del beso al beso siempre*.
>
> Y *tú, hermano preso*
> *del porvenir que es*
> *continuación del día,*
> *gozoso de la fruta*.
> Y *tú, que entre tus manos,*
> *más niñas que el milagro*
> *traes sólo el polvo de oro*
> *de heridas lejanías*.
>
> *Tomad la copa exacta*
> *que inventa la mañana*
> *en los ojos que vuelven*
> *a sumarse a sus albas*.
> La copa donde el mar
> sumisamente bebe
> la caricia del hombre,
> *donde todas las cosas*
> *despiertan velocísimas,*

y corren destinadas
a estallar en las manos,
manos que no son manos
porque continuamente
hallan la transparencia.

Alza la copa y bebe
la plenitud del aire,
la dolorosa fuerza
que en los lirios estalla,
fuerza que torna al río
raíz de su destino.

Bebe en ella tu nombre.
El nuevo nombre puro
que cada amanecer
le entrega a tu memoria.

Después, como al descuido,
como imitando dioses,
haz circular la copa
del alba que creíste
entre todos los hombres:
los húmedos, los idos,
los que fueron palabra
y visitan su muerte.
Los que ahora me dicen al oído
este poema que aprende
cada día un asombro…
cada día una sombra…

Que todo es una copa:
aire, tierra, espejismos.
Beberla y entregarla
al que pasa llorando
o cantando —no mires—
es este viejo oficio,
humanísimo y roto
de parecerse al alba,
porque ella es la sangre
de la luz, y también
simplemente la sangre
sin luz[,] *quizá, del hombre*. (379-80)

Primeramente, el texto parte de una reinterpretación del epígrafe del poema: "Haz circular la copa, porque el céfiro matinal comienza a hacerse sentir, y las pléyades han detenido su cabalgadura nocturna. La aurora nos ha ofrecido su blancura y la noche ha alejado de nosotros su oscuridad" (Ibn ʻAmmār, cit. en Albán, *Infinita*… 379). Este fragmento es la introducción del panegírico primaveral dedicado a al-Muʻtaḍid, rey de la taifa de Sevilla. No obstante, el sujeto lírico lee en él la referencia de una vivencia esotérica grupal en torno al "amanecer", es decir, al gozo y celebración de lo reencontrado, las nuevas posibilidades que se le prometen al ser místico en "Dios", el acceso al misterio y su verdad oculta; el "amanecer" es la victoria del poder de "Dios" sobre las tinieblas del mundo físico y del

mundo interior del ser. En este sentido, la "luz" para los miembros de esta cofradía lírica constituye, como afirmaba Algacel, una heliofanía.

Participan de este rito de la "copa" aquellos que han despertado; aquellos en quienes se han cumplido dos caracteres del sufismo: la purificación y la sabiduría. La purificación interior, para los sufíes, abarca todos los niveles del psiquismo humano: purificación del *nafs* o alma por medio de la penitencia y el ascetismo; del *qalb* o corazón por medio de la soledad, el *i'tikāf* o retiro espiritual, la oración y la meditación; y del *rūh* o espíritu por medio de la fe y el amor orientados hacia la unión con Dios (Chevalier, 1987). Beben de esta "copa" el despierto en la soledad; quien tiene ahora otra "mirada"; quien gracias al "beso" de la *ittisal* vive el "amor" ahora solo en "Dios"; quien experimenta la elevación hacia lo absoluto incognoscible ("porvenir"); el neófito: el transformado interiormente, vuelto a parir, el que gracias al "amor" y la gracia del numen, como resultado de la unión en Él, goza la habituación de la visión diáfana de lo trascendental, las verdades ("asombro") ocultas ("sombra"). Se confirma el simbolismo de la "copa" en la literatura mística islámica: "la copa simboliza generalmente el corazón, entendido en el sentido de intuición, de punta fina del alma […] La copa, símbolo de la preparación para la comunión en la adoración y en el amor […] La copa simboliza no solamente el continente, sino la esencia de una revelación" (Chevalier y Gheerbrant 340). De ahí que para los poetas sufíes la "copa" con vino representara a la divinidad (Vernet, 1999).

Los "tú" evocados y el sujeto lírico suman siete miembros. Este número simboliza, generalmente, el acabamiento cíclico y la renovación (Chevalier y Gheerbrant, 1988); el término y el comienzo sufrido por estos sujetos místicos. El hecho de que el sujeto lírico nombre a los otros seis a su alrededor evoca la esotérica:

> perfección del ritmo senario en el siete […] familiar en el islam, y especialmente en el ismaelismo: lo sólido posee siete lados (las seis caras más su totalidad, que corresponde al *sabbal).* Todo lo que hay en el mundo es siete, porque cada cosa posee una ipseidad y seis lados. Los dones de la inteligencia son siete (seis más el *ghayhat,* el conocimiento suprasensible). Los *Imām* de un período son siete (seis más el *Qā'im.* El *Imām* de la resurrección). Estas series distintas están además en correspondencia unas con otras. La religión literal se desarrolla sobre un ciclo de seis días, que son seis milenarios, seguidos de un séptimo, el *sabbat* de la religión de verdad, el día del sol y de la luz, el de la manifestación del *Imām* (Chevalier y Gheerbrant 942-43).

La fisiología mística del sufismo iraní se funda asimismo en el septenario:

> Autores tales como Semnani distinguen siete órganos (o envolturas) sutiles, "que son cada uno la tipificación de un profeta en el microcosmos humano…"
> El primero se designa como el órgano corporal sutil: se designa como el Adán de tu ser.
> El segundo corresponde al alma: el Noé de tu ser.
> El tercero es el del corazón: el Abraham de tu ser.

> El cuarto órgano sutil se refiere al centro, que designa técnicamente el término *sirr*, el secreto, el umbral de la supraconciencia… es el Moisés de tu ser.
> El quinto órgano sutil es el Espíritu (rūh)… es el David de tu ser.
> El sexto es el Jesús de tu ser.
> El séptimo es el Mohammed de tu ser (Chevalier y Gheerbrant 945).

Igualmente, los siete miembros líricos podrían representar cada una de las siete etapas de la vía mística por siete valles, a las cuales se refiere Farīḍ al-Dīn ʻAṭṭār en *El lenguaje de las aves*: "el primero es la búsqueda (*talab*); el segundo es el amor (*eshq*); el tercero es el conocimiento (*maʻrifat*); el cuarto es la independencia (*istignā*); el quinto la unidad (*tawhīd*); el sexto el asombro (*hayrat*); y el séptimo la desnudez (*faqr*) y la muerte mística (*fanā*)" (Chevalier y Gheerbrant 945-46). Tratando de relacionar ambos textos, a cada una de estas etapas correspondería, respectivamente: 1) "Tú, que miras las auroras/ que roban plata a todas las distancias"; 2) "tú, que pasas/ por un instante herido/ del beso al beso siempre"; 3) el sujeto lírico; 4) "tú, que amaneciste/ acariciando el lado/ desnudo de la ausencia"; 5) "tú, hermano preso/ del porvenir que es/ continuación del día,/ gozoso de la fruta"; 6) "tú, que has despertado/ con los espejos rotos/ de la vida en los ojos"; 7) "tú, que entre tus manos,/ más niñas que el milagro/ traes sólo el polvo de oro/ de heridas lejanías".

En síntesis, el siete en la cultura y mística islámicas es símbolo de perfección y un número sagrado, benéfico o maléfico (Chevalier y Gheerbrant, 1988). Los siete miembros del rito de la copa en el poema albaniano evocan estos simbolismos como parte de su configuración en cuanto iniciados que participan de la unión con la "luz" y su consecuente transformación, sosteniendo en sus "manos" la "copa donde el mar/ sumisamente bebe/ la caricia del hombre,/ donde todas las cosas/ despiertan velocísimas,/ y corren destinadas/ a estallar en las manos […] la plenitud del aire,/ la dolorosa fuerza/ que en los lirios estalla,/ fuerza que torna al río/ raíz de su destino". En otras palabras, el paso predeterminado del alma a otro orden distinto de las interpretaciones intelectuales, la disolución del ser y su lenguaje convencional. Con su transformación toda conceptualización se vuelve imposible, porque es una experiencia *otra*, anonadada en el vacío de la plenitud ("abismo") y la pureza ("aire") divinas; en el éxtasis, donde la realidad del mundo tenida hasta el momento "estalla" y ante la cual no funcionan los sentidos, las imágenes, las ideas. La transformación del ser místico al beber de la "copa" es la evidencia de la luz infinita e indefinida, esa hierofanía celestial manifiesta a través del viento sobre los "lirios" ―motivo vegetal frecuente en la poesía hispano-musulmana (Pérès, 1983)―. De ahí que su *maʻrifa* se posicione sobre la inteligencia racional y el ser termine siendo otro, ya que la existencia divina aniquila la experiencia humana, por lo cual la sublima: "sumisamente bebe/ la caricia del hombre".

Con todo, resulta significativo el contenido de la "copa". Estos cofrades líricos beben, incorporaran a su "memoria", a su ser, la "luz" del "amanecer": el "nombre puro". Esta "luz" también permite pensar que el contenido sea, como se dijo en "Y el hombre escribe…", el "agua", "que es el nombre/ de cristal de la muerte", pues "agua" y "luz" guardan en esta semántica imaginaria un isomorfismo espectacular y diairético.

¿Qué relación existe entre el "agua" y el "nombre puro" según el sufismo? De acuerdo con Puerta (2011), el "agua" en el pensamiento sufí no es un elemento más: es el primordial y universal transmisor de la vida, los saberes e imágenes divinos que pertenecen a aquel sabio iniciado quien los ha asimilado al ascender en la escala existencial. El "agua" contiene *al-ism al-ʾaʿẓam* o el nombre de los nombres. Por eso, Ibn ʻArabī llamó al "agua" *al-Maḥyī* o el Vivificador, ya que para él, siguiendo el pensamiento heraclitiano, el "agua" es devenir y transmutación. Según él, los carismas del agua se logran por ejercitación y esfuerzo. Traspasan por medio del conocimiento gnóstico, desde las impurezas del mundo sensible hasta la pureza del alma, como sucede con el "caminar sobre las aguas": el itinerario vital del sufí cuando se dirige hacia el *fanā* en un nuevo conocimiento del universo y de lo absoluto, experimentado en términos de belleza y majestad divinas, inexpresable con el lenguaje humano, tan solo aproximativamente vía el lenguaje alusivo y simbólico. Así el "agua" significa la renovación de la vida y del conocimiento, la muerte del yo y su renacimiento en un estado superior de mayor plenitud y de acercamiento a lo divino y eterno. El "agua" para el sufismo, por tanto, transmite la verdad que va desde Alá hasta el ser y viceversa; es símbolo de la vida terrenal y el fundamento de la eternidad en el Paraíso; purifica al ser, le recuerda que es siervo, lo vuelve humilde en *al-wuḍū'* o las abluciones, ya que el amor divino otorga el *mā' al-ḥayāt* o el agua de la vida. El secreto del "agua" es el del cosmos y la vida, secreto de la esencia divina; es teofanía, porque, como afirmaba Ibn ʻArabī, el río que está incorrupto es *ʻilm al-ḥayāt* o ciencia de la vida.

El sintagma "nombre puro" también remite a los noventa y nueve nombres de Alá según el Corán. De acuerdo con Ibn ʻArabī, la unión mística es el único medio que puede revelar qué es Alá y a través de esta unificación se puede interpretar esotéricamente los nombres divinos (Cruz Hernández, 1957b; Asín Palacios, 1981). Por esto, se comprende que en los ritos sufíes, la remembranza de los nombres divinos, ya mental u oral, individual o colectivamente, con concordancia rítmica del aliento o sin ella, sea uno de los ejercicios más extendidos:

> se le atribuye la posesión de un poder mimético o psicológico sobre las conciencias, en cuanto hace penetrar, en el recitador atento, los atributos divinos que expresa cada nombre, asimilando los aspectos divinos que evoca la palabra. El nombre divino comunica a quien contempla, en proporción con su

> receptividad, fulgores de lo que Dios significa por analogía o por símbolo […] El poder transformador de los nombres divinos, cuando se pronuncian de manera concentrada en una oración apasionada, penetra en forma gradual en el alma de quien los dice (Chevalier 115-17).

De esta manera, los sufíes ejecutaban el *dhikr* o mantra invocatorio de Alá: una repetición que producía en la oración colectiva el apartamiento de las distracciones, el arrobamiento del recitador en un movimiento solidario, la aproximación al numen y la insuflación de la energía divina que poseen las palabras en el ser. Así, se generaba su transformación.

La presencia de los nombres de "Dios" en la "copa" convierte el acto de beber, por ende, en la incorporación del contenido esencial transfigurador en la naturaleza física y espiritual del místico, volverse Uno con la divinidad, renacer, vivir el tiempo cíclico que propicia la bebida (símbolo de la intimidad). De ahí que la estructura circular de la abertura de la "copa" se relacione, por un lado, con la redondez perfecta del cielo, el "amanecer", la distribución de los iniciados líricos en un círculo ritual; por otro, con el regreso a los orígenes sagrados y, en consecuencia, evoque el mito del eterno retorno.

Si se considera, pues, que el contenido de la "copa" es luminoso/numinoso, este poema establecería relación intertextual con los siguientes versos, respectivamente, de Ibn al-Fāriḍ, Ibn al-Sīd y el rey de la dinastía *banū rāzīn* de Albarracín, Ḥusām al-Dawla ibn Rāzīn:

> Hemos bebido vino en honor del Amado, vino
> que nos ha embriagado antes de que la vid fuera creada.
> Nuestra copa era la Luna llena. El vino era el Sol al que servía en ruedo un muchacho
> como el creciente. Cuando se empina, ¡cuántas estrellas lucen!
> De no ser por su perfume no hubiera sido conducido a sus tabernas;
> sin su brillo, la imaginación no lo podría concebir.
> Me dicen: —¡Descríbelo, pues sabes muy bien
> cómo es! —Sí, sé cuáles son sus cualidades:
> Es pureza, sin agua; brisa, sin aire;
> luz, sin fuego, y espíritu, sin cuerpo.
>
> […]
>
> ¡Cuántas noches has desgarrado el velo de las tinieblas
> con ayuda de un vino que brillaba como un astro!
>
> […]
>
> Cuando lanza sus rayos en la copa imagina que sus burbujas son perlas que emergen en el cuello del Sol (cit. en Vernet 415-16).

La embriaguez del "vino" era parábola del éxtasis espiritual o inclusive orgásmico: "La mística islámica ha utilizado tanto la poesía amorosa como la báquica en el sentido figurativo. Entonces el vino pasa a ser el símbolo del conocimiento de Dios" (Burckhardt 111). Lo ilustran, además de los versos anteriores, el poema de Idrīs ibn al-Yamānī (siglo XI): "Eran

pesados los vasos cuando vinieron a nosotros;/ pero cuando estuvieron llenos de vino puro,/ se aligeraron y estuvieron a punto de volar con lo que contenían,/ del mismo modo que los cuerpos se aligeran con los espíritus" (cit. en Burckhardt 111).

En la sexta y séptima estrofas del poema albaniano, se exhorta a los iniciados a difundir la verdad a los otros. Ellos, gracias a la unión mística, ahora son seres habituados a la revelación; seres que viven, semejante a las tribus arcaicas, "la repetición de actos arquetípicos, es decir, a las *categorías* y no a los *acontecimientos,* al incesante volver a los mismos mitos primordiales […] El hombre arcaico […] intenta oponerse, por todos los medios a su alcance, a la *historia,* considerada como una sucesión de acontecimientos irreversibles, imprevisibles y de valor autónomo" (Eliade, *El mito…* 54-8). Por eso, canta el sujeto lírico: "Después, como al descuido,/ *como imitando dioses,*/ *haz circular la copa*/ *del alba que creíste*/ *entre todos los hombres*". Estos iniciados líricos actualizan el poder regenerativo de los arquetipos y el mito. Por consiguiente, están llamados a compartir con los otros la "luz", o al menos intentar estimular en los demás, sin discriminar a nadie, el acto de despertar su naturaleza sagrada: "*este viejo oficio,*/ *humanísimo y roto*/ *de parecerse al alba*".

Uno de estos más a quien pretende despertar el sujeto lírico es, claramente, el lector, al cual, por medio del acto de lectura, intenta sumar a la vivencia de una verdad oculta, pues todo los seres de la creación tienen la capacidad de iniciarse y convertirse en reflejo y rastro de lo numinoso. El sujeto lírico, con este rol de *walī,* materializaría el arquetipo del anciano sabio; él ha sido un iniciado que aparece ahora como un maestro ante el lector.

Esta acción solidaria de la cofradía lírica recuerda la presencia social —no institucionalizada— de las *tarīqāt,* y aun a la pretensión del sujeto lírico a lo largo de la obra albaniana de corte metafísico: provocar en el otro el descubrimiento, recordatorio o asunción de las vivencias trascendentales en la cotidianidad.

En este sentido, la herencia sufí y el trascendentalismo cumplen un rol significativo frente a la consciencia de los sujetos hispánicos (pos)modernos. El sufismo (desapego por los bienes terrestres y la primacía del amor de Dios) no parece compatible con las tendencias de la modernidad. Según este movimiento, la orientación de la vida personal y comunitaria debería avanzar desde el interior por el camino del amor y la prudencia, rumbo que no se corresponde con los intercambios culturales, los flujos de información, el auge tecnológico y la transferencia de poderes de las sociedades mediatizadas y mercantilizadas actuales (Chevalier, 1987). Por esto, el sufismo como el trascendentalismo defienden la posibilidad de una relación personal con lo numinoso, a través de la trascendencia sin nombre, superior a todos los poderes, todas las ideologías, todos los reduccionismos. El sufismo y el trascendentalismo ofrecen la idea de lo trascendental cuando se hunde la esperanza de lo

social y lo circunstancial. Sin esta vivencia trascendental, todo transcurre hacia el dominio del placer, el beneficio, el poder. Esta experiencia mística y poética-trascendentalista, por tanto, intenta dirigir las fuerzas del deseo hacia la generosidad, la justicia y la libertad. El amor que las constituye se vuelve don, creación, desarrollo, reparto, unión. Nacido el uno en el islam —tan estigmatizado por los discursos sociopolíticos, económicos y culturales occidentales modernos—, nacido el otro en una situación de conflictos políticos, caos social centroamericanos y necesidades de expresión novedosas costarricenses, el sufismo y el trascendentalismo despiertan las tendencias de la consciencia humana en el nivel de lo universal. Cuanto buscan el místico sufí y el poeta trascendentalista, ambos representados por el sujeto lírico de este último poema, no es el *wajd* o éxtasis comprendido como pérdida de la consciencia, sino la énstasis, la unión íntima e intensa con lo absoluto, el luminoso "amor" de "Dios".

2.2.5. LA CONTEMPLACIÓN MÍSTICA

Como se comentó en capítulos anteriores, la contemplación es consecuente a la *unio mystica* intelectual o afectiva.

Se ha dicho también que la *mushahada* es una de las exigencias del sufismo. Para los *Ijwān al-Ṣafā'* o los Hermanos de la Pureza, grupos de místicos y filósofos peripatéticos de Basora (siglo X), la pureza se basa en la vida contemplativa. Según ellos, la contemplación míticamente:

> está regida por una ley eterna que emana del éter celeste gobernado por Salomón, donde vivía originariamente el hombre, hasta que se fue seducido por la tentación diabólica de Iblīs y cayó en este mundo de lo engendrable y corruptible, donde hoy vivimos; solamente si purificamos nuestro espíritu mediante la ciencia, puede escapar el alma así purificada de la tierra y retornar a la morada celeste (Cruz Hernández, *Historia*… I… 60).

Para Algacel e Ibn Ṭufayl, la contemplación intuitiva de Alá es el único medio para alcanzar la elevación del corazón y conocer el mundo ideal (Cruz Hernández, 1957a). Para Ibn al-'Arif, la contemplación no respondía a los límites humanos ni debía aspirar a ninguna recompensa, ni en esta vida ni en la otra; tampoco debía medir a Dios con medidas humanas. La contemplación también tiene sus estados según el místico avanza en su camino espiritual (Burckhardt, 1995). Mediante sus jardines y vergeles, los hispano-musulmanes vivieron la contemplación y disolución en lo absoluto, gracias al acercamiento a una madre naturaleza contingente y trascendente a la vez (Puerta, 2011).

El ojo es, por excelencia, el órgano de la *mushahada*. La "mirada" contemplativa es un saber intrínsecamente unido a la facultad intuitiva ("Mirar, saber: dos mares…/ el uno frente al otro"); es capaz de reconocer los rastros luminosos/numinosos que la unión erótico-mística deja sobre los "cuerpos"; dirigirse ascensional, gozosa y plenamente hacia lo radiante celestial en medio del mundo profano ("estrella"); volver al místico y a "Dios" un "espejo" recíproco; eufemizar la "noche"; ahondar en la verdad intuida para decirla; permitir la ceguera luminosa que lleva a experimentar en el instante epifánico de la oscuridad, el silencio y la poesía la paradójica ―obsérvese el valor de los siguientes oxímoros― presencia de lo trascendente en la inmanencia de la creación, el ser y su alma, lo macrocósmico en lo microcósmico:

> Yo, *que aprendí a mirar*
> *por encima de todos los ultrajes*
> *hasta alcanzar la débil transparencia*
> *que dejan las estrellas*
> *en los cuerpos desnudos*
> *por amor o por muerte*.
>
> […]
>
> *Eternamente abierta a la estrella*
> *mi frente es un espejo*
> en donde, largamente,
> *la noche halla reposo*.
>
> […]
>
> Y no mirar el mundo,
> *sino saber el mundo*.
> Y no mirar las sombras,
> *sino robarles luz*.
> Y no mirar el mar,
> *sino decir el mar*
> *con la honda delicia*
> *con que el mar roza el alma*.
>
> […]
>
> *Si ahora mismo apagáis las lámparas del mundo,*
> *y escucháis largamente como suelen los dioses*
> *escuchar lo invisible de la vida*, entonces…
> casi hiriendo vuestro rostro y sus sangres
> *sentiréis el aliento transparente del tiempo,*
> *y la luz transparente que mana de la sombra,*
> *y el ojo transparente de Dios en las ventanas,*
> *y el beso trasparente de la tierra en tu frente,*
> *y el río transparente del ayer en tu boca,*
> *y la sangre del todo transparente de tu alma*
> *sosteniendo tu sangre corporal que no duerme*. (398, 409, 419 y 429)

El sujeto lírico reconoce al ser como un microcosmos, porque en él hay un aspecto de cada ser y objeto de la creación. Su pensamiento dialoga directamente con las palabras de Ibn ʻArabī: "el hombre es una verdadera y exacta copia del universo" (cit. en Cruz Hernández,

Historia… II… 289). Por esto, es redundante a lo largo de *Infinita memoria de América* la consideración del sujeto lírico de que todo en el cosmos es rastro de lo numinoso y que, contemplándolo, se puede llegar a la revelación y presencia de lo sagrado. Sin embargo, su planteamiento encuentra un contraargumento en la filosofía de Ibn al-ʻArīf, quien consideró que la creación no podía ser una ruta que condujera al Creador, porque las cosas son nada y el único que *es* es Dios (Asín Palacios, 1946; Cruz Hernández, 1957a). Aun así, el sujeto lírico mantiene su punto de vista y lo enuncia también en *Érase una vez al-Ándalus*.

En la última de las estrofas anteriores, la "mirada" y el "silencio" se encuentran vinculados, uno al servicio del otro, como se expuso en el análisis de *Geografía invisible de América*. Por medio de ambos, el ser religioso realiza un viaje hacia su interior y percibe la desnudez del misterio en el cosmos: "*Hora de mi silencio./ Guerra contra mi sombra*". En estos dos versos, el sujeto lírico concreta su experiencia contemplativa, porque para él igual que para Ibn ʻArabī, como dijera Chevalier, la "comunicación silenciosa en la Palabra lo arrebata sobre todas las palabras, todos los ritos, todas las reglas escritas, sin por ello contradecirlas" (20). Para él, pareciera que aun el lenguaje poético es insuficiente para expresar aproximadamente el silencioso misterio de la unión con el Uno, debido a que es una experiencia transformadora tal, que inclusive llega a afectar su lenguaje.

De nuevo, la ciega visión y el "silencio" abstraen al místico hasta conducirlo a la "soledad".

Poco después de la muerte de Mahoma, el damasceno Abū Ḍarr al-Gifārī (634-652) preconizó el ascetismo, el ayuno, la continencia y el retiro espiritual como medios para alcanzar la sabiduría interior (Chevalier, 1987; Vernet, 1999). Él fue el promotor del *iʻtikāf* como medio para comunicarse con Alá y comulgar con Él. Durante este período de "soledad", el asceta debía ayunar, meditar, leer el Corán y orar. Posteriormente, la práctica llevó a que los sufíes se retiraran al interior de una celda, el seno de una comunidad, un lugar aislado o lejano (caverna, choza, cementerio). La intención era sustraerse de las distracciones y los cuidados exteriores. Según al-Fārābī, la "soledad" y la contemplación intelectual eran los medios a través de los cuales se llega al supremo bien y la virtud (Cruz Hernández, 1957a). Para el sujeto lírico, en efecto, la "soledad" es el estado en que el místico muere constantemente en la oscuridad luminosa, reconociéndose por medio de la "mirada" con el Uno y viviendo en reposo lo fascinante de la unión con lo sagrado: "*Ciega la soledad, / mi soledad de asombro,/ porque se está muriendo/ como una noche entre ángeles/ cada vez que me miras/ con la doble mirada —doble y luz— de tu vida*".

En síntesis, gracias a la contemplación mística, el *homo religiosus* hispano-musulmán (re)conoce la verdad que no se puede olvidar ni decir más que por aproximaciones simbólicas.

La ceguera, el "silencio" y la "soledad" contemplativos se implican mutuamente. Al cerrar los ojos físicos, se abren la "mirada" ciega y la audición sorda hacia la "luz" sombría de lo consciente: la "sombra", lo inconsciente, lo sagrado. De este modo, podría considerarse a estos tres recursos de la contemplación (ceguera, "silencio" y "soledad") como la tríada mnemotécnica por excelencia que permite recordar y (re)descubrir la "memoria" del ser místico, entendiendo por "memoria", como se analizó en el capítulo anterior, la verdad oculta, trascendida gracias a la facultad intuitiva y la contemplación mística.

2.3. PROBLEMAS FILOSÓFICOS DEL SER HISPANO-MUSULMÁN

En este apartado se desarrollan seis temas: la unidad y armonía cósmicas, la vida, la doble naturaleza de la creación, la muerte y la eternidad cíclica, el más allá y el Paraíso, y la divinidad.

2.3.1. LA UNIDAD Y ARMONÍA CÓSMICAS

Las suras Ar-Rum (Los bizantinos) y Al-Báqarah (La vaca) manifiestan, respectivamente: "Dios inicia la creación y luego la repite, después de lo cual seréis devueltos a Él […] Es el Creador de los cielos y de la tierra. Y cuando decide algo, le dice tan sólo: '¡Sé!' y es" (Corán 30: 11 y 2: 117). Estos y otros versículos llevaron a considerar a los *mu'tazilīes* que Alá es el acto puro, de Él emana la creación y a Él retorna. Según Algacel, alcanzar la armonía entre el mundo de la naturaleza y el mundo del espíritu configura el auténtico marco de la vida y sabiduría humanas (Cruz Hernández, 1957a). Estos principios míticos y filosóficos ejemplifican, claramente, las bases que conducen al ser hispano-musulmán a comprender que la unidad y armonía cósmicas dependen enteramente del Uno divino.

Para el sujeto lírico, por consiguiente, todo se encuentra unido según un conocimiento regente, la ciencia divina, incognoscible y desentrañable. El cosmos, en este sentido, se asemejaría al destino, pues ambos se encuentran interrelacionados armónicamente según la voluntad de "Dios", que concibió la creación con una arquitectura invisible, "un laberinto más azul que el hombre", del cual este participa y no puede existir sino en ella, pues tal arquitectura que sostiene y *es* el cosmos evidentemente es "Dios", y nada puede existir por sí mismo, excepto Él. Obsérvese que 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.

Tanto lo macrocósmico y lo microcósmico como lo natural y las obras humanas se encuentran "enlazadas". Por eso, el sujeto lírico encuentra en la comunión y el amor del convite nocturno una representación de la armonía cósmica. De acuerdo con los *mu'tazilīes*, el amor constituye la fuerza primaria, la divinidad, que tiende a unirlo todo (Cruz Hernández, 1957a), y ¿qué mayor manifestación de amor colectivo existe sino la convivencia, más aún cuando esta gira en torno a símbolos de la intimidad como los alimentos que nutren la doble naturaleza y pertenencia del ser? Es frecuente que la convivencia amorosa se concentre alrededor de la dominante digestiva, ya que esta conduce a la unión de los seres y de estos con el Ser. Por eso, el sujeto lírico evoca el "vino".

En el Corán, las referencias al vino evidencian su exaltación celestial y, en otros momentos, su prohibición y el castigo de sus consecuencias. Raspi (2003) analiza, desde un enfoque histórico-cultural, esta aparente contradicción. En primer lugar, recuerda que el texto coránico fue elaborado por el Profeta, según su residencia, en cuatro etapas: las tres primeras en la Meca, la última en Medina. Este hecho importa, porque ofrece cambios en la lectura legal de las aleyas. Señala que la prohibición del vino se dio durante la cuarta etapa. Segundo, las frecuentes referencias al vino en el Corán demuestran que la sociedad contemporánea de Mahoma estaba familiarizada con la vid y sus derivados etílicos.

En las aleyas 36 y 41 de la sura Yusuf (José), no se emite ningún juicio de valor a favor o en contra del vino; solo se deduce la costumbre de beberlo. Pese a esta neutralidad, otros pasajes sí resaltan su aspecto positivo. En los versículos 25-9 de la sura 'Abasa (Frunció las cejas), la vid aparece como uno de los dones otorgados por Alá para la vida terrenal. En Corán 16: 67 y 2: 266, se perciben como bienes la vid y sus derivados, de ahí que en los jardines de la época figuraran las vides junto a otras flores y frutos. En Corán 47: 15, 52: 23, 78: 31-2, 83: 22-8, se describe el Paraíso como jardines poblados de palmeras, viñas y olivares, entre otras especies; por tal razón, el vino, que no embriaga ni ejerce consecuencias negativas, es uno de los premios y placeres paradisíacos para los fieles merecedores de la vida eterna. En las aleyas 90-1 de Al-Isra' (El viaje nocturno), los mecanos piden a Mahoma que obre un milagro que los convenza de su autoridad; el prodigio consistía en hacer brotar un jardín con palmeras y vides. De nuevo, la vid aparece entre los frutos de un paisaje idealizado por el imaginario simbólico de los habitantes del desierto. En fin, todo lo existente en el universo es otorgado por Alá; por ende, todas sus obras, incluyendo las plantaciones de vides, son signos, dones, por los que se debe creer en Él (Corán 6: 99, 13: 4, 23: 18-9, 36: 34).

Contrariamente a estos pasajes, se enuncia asimismo el carácter negativo del vino. Se lo asocia con la impureza física y moral con que no se debe presentar el creyente a realizar la *azalá* (Corán 4: 43). En la parábola del dueño de los dos viñedos (Corán 18: 32-42), se lee la importancia económica de las vides, aunque por el carácter moral del relato este producto queda asociado a la soberbia y el orgullo. Se sanciona la embriaguez como trastorno de la conducta ante la inminencia del Juicio en Corán 22: 2. Sin embargo, Raspi dice:

> dejando de lado las consideraciones exclusivamente religiosas, el consumo abusivo del vino puede llegar a ser motivo de grandes males para una sociedad tribal, orgullosa e individualista. En ella, la desinhibición que provoca el alcohol puede facilitar los agravios y, consecuentemente, los conflictos que dan lugar a la hostilidad y el odio entre los hombres. Sin embargo, para que la prohibición fuera aceptada y cumplida por la sociedad era necesario darle un fundamento de tipo religioso (§§67-8).

Por eso, el Profeta relacionó el vino, lo mismo que los *maisir* o juegos de azar y los ídolos, con los instrumentos de Iblis —el ángel o genio maligno que Alá apartó del cielo y maldijo, porque se rehusó a arrodillarse ante Adán; Iblis amenazó con descarriar a los humanos (Corán 15: 30-42)—, el pecado, la hostilidad y el odio (Corán 5: 90-1). "La embriaguez, como el juego y la lujuria son vicios que perjudican y desestructuran la organización familiar y social debido a las lacras humanas que generan; los tres, afectan directamente a la familia y, por ende, a la sociedad en su conjunto" (Raspi §90).

En definitiva, la contradicción respecto del vino aparece en el Corán y el Profeta nunca resolvió la penalidad sobre su consumo (Díaz, 1997; Raspi, 2003). Y aunque los alfaquíes proscribieron el consumo de bebidas alcohólicas[246], los musulmanes bebían vino en Oriente y Occidente, según lo atestiguan numerosos poemas, como los de Abū Nuwās.

Sobre todo, el consumo de vino aparece como marca cultural andalusí, pues la identidad de al-Ándalus se caracteriza por la hibridación entre lo hispano-romano-visigodo-cristiano-judío y lo musulmán. Parece que se trató de una costumbre adoptada del sustrato hispano-romano, la cual fue despreciable para los almorávides, pues connotaba libertinaje, desobediencia y corrupción de los asuntos sagrados. Entre los mozárabes existían tabernas. Sin embargo, los andalusíes bebían en fiestas para celebrar, por ejemplo, la abundancia y la seguridad que reinaba en el período de las taifas. El consumo fue permitido, mas no los excesos, la embriaguez ni la venta pública de vino. Estaba tolerado siempre y cuando no se llegara a causar desórdenes. Se escucha en esta restricción herencia del puritanismo almorávide o almohade. Igualmente, se respetaba el viernes, jornada cuando los varones adultos visitan al mediodía la aljama para realizar las plegarias habituales y escuchar el *ẖuṭba*

[246] Díaz-Mas y Puente aclaran: "Esto no implica, sin embargo, que su producción y consumo en los países islámicos sea inexistente; porque, a pesar de que la norma religiosa es igual para todos los musulmanes, unos gobiernos son más laxos que otro en la permisión del consumo de alcohol" (72).

o sermón del *jaṭīb* o predicador. Uno de los vinos más apreciados en al-Ándalus fue el de Málaga. También consumían *nabīḏ*, no preparado con dátiles como en Oriente, sino con uvas frescas o pasas. Para Ibn ʻArabī, verbigracia, el vino era la bebida más placentera y la que más alegría producía, pues extiende el deleite por el cuerpo y embarga todas las facultades externas e internas. Alá reservó el vino para el más allá por el poderoso influjo que tiene sobre la razón y con el fin de que muchas mentes no se apartaran de la senda correcta, aunque había otros espíritus, como el de los profetas e iniciados, que sí disfrutaban en este mundo de esta ciencia divina gustativa y placentera que se manifiesta en el vino sin padecer nociva embriaguez (Pérès, 1983; Díaz, 1997; Vernet, 1999; Puerta, 2011; Moral, 2013).

En su visión unitiva y placentera del convite nocturno, el sujeto lírico albaniano, evidentemente, deja escuchar ecos de esta distinguida herencia andalusí, con el propósito no solo de participar y celebrar la unidad y armonía cósmica, sino también abolir el tiempo profano y evocar el mito del eterno retorno. Así pueden leerse las siguientes estrofas de "En las fugas del sol":

> Sin embargo en los cetros de la noche,
> *cuando los cuerpos suman maravillas*,
> y la ventana abierta invita al cielo
> a dibujar su asombro sobre la piel creída,
> y el rumor de las cosas lejanas o cercanas
> *es un rumor de vino ventanero,*
> *una cosecha sentenciada al beso,*
> *ay, la tierra parece una copa de Dios,*
> *la copa nuestra que esperó las vidas*.
>
> Pero nada es total. *Todo está unido*
> *a un laberinto más azul que el hombre*:
> el *árbol* está preso en su prodigio
> de *pájaros* con *nieve* entre el invierno,
> el *agua* no se escapa de sí misma
> por más *luz* que sostenga sus espejos.
>
> *Cada cosa, ciudad, triunfo, paisaje,*
> *todo lo que es la diaria geografía*
> *que va del pan al aire,*
> *y del aire a las noches enlazadas*. (434-35)

2.3.2. LA VIDA

En los poemas "El jardín invencible", "Jinete del asombro", "Conjura de silencios", "Más allá de al-Zahra" y "Alicante, Alicante", el sujeto lírico se refiere a la vida más como realidad profana, aunque sin descartar ciertos atisbos de lo sagrado.

La vida y realidad profanas se encuentran representadas por un isomorfismo de símbolos nictomorfos ("ríos ciegos", "sombra", "noches", "cloacas", "espejos", "quietud",

"espejismo", "llantos", "sangre", "delirios"), catamorfos ("muerte", "olvidos", "fracasos", "guerras", "orfandad", "soledad", "miedo", "campana") y teriomorfos ("motores"[247], "viento", "prisas", "huracán", "tormenta", "avalancha", "labios del tiempo").

Se trata de una realidad profana simbolizada paradigmáticamente por la "noche", ya que el ser se siente huérfano del Uno, solitario y perdido. En el mundo profano, únicamente se vive una realidad angustiante caracterizada por el "miedo", el "engaño" de las apariencias y lo irreal. Obsérvese la evocación del mito de Mahā-mâyâ, herencia hindú que pudo incorporarse al pensamiento filosófico islámico por su convivencia con las culturas orientales y, por ende, al andalusí y luego a la poesía, como en este dístico del rey de la taifa de Sevilla, al-Mu'tamid (1040-1095): "Que el manto de este mundo no te engañe: las dos bandas que lo bordean están hechas de un oro brillante, pero que se va muy de prisa:/ ¡La primera es tan falaz como un espejismo; y la última es un manto hecho de la tierra de la tumba!" (cit. en Pérès 454).

Ante el paso trágico del tiempo, el ser no tiene posibilidad ninguna de vencer, salvo que trascienda su naturaleza profana y experimente la unión mística con las "distancias". El estancamiento en esta realidad se metaforizaría como ese quietismo producto de la "noche" terrorífica. La realidad profana, por tanto, se configura como un caos existencial para el ser sometido a su propio devenir, inestabilidad, incertidumbre y condición temporal.

Aunque el Uno permitió la existencia del ser, este en primer lugar se siente abandonado en mitad del mundo profano. Sin embargo, poco a poco es consciente de que la vida, por emanar de la divinidad, es imperecedera. La "luz" se lo recuerda. La existencia, por consiguiente, puede renacer como una realidad perfecta gracias al amor trascendente ("Darle a la rosa forma de pasión invisible"). Con sus obras puede luchar por ascender y reunirse con el Uno. No obstante, la oscuridad nictomorfa lo lleva a sentir lo contrario, dudar y sentir próxima su "muerte". Empero, el día resurge y alivia esta angustia. Cada vez más intuye que hay seres, obras humanas y naturales que evidencian el enfrentamiento entre lo inmanente y lo trascendente, lo temporal y lo eterno, lo terrestre y lo celestial, la vida y la "muerte", porque la existencia, como las vivencias de lo sagrado, son esto: coincidencia de opuestos que llevan al misterio luminoso/numinoso del cosmos. Por eso, esta reunión de contrarios se encuentra claramente enunciada por la presencia de las dos partes antitéticas del régimen diurno en la penúltima de las estrofas por citar. De ahí que el sentimiento de nulidad acongoje al ser momentáneamente, ya que este se convence de que la "inminente" *annihilatio* acontecería si se existe tan solo acatando la naturaleza profana sin lograr trascenderla. Por eso, el sujeto

[247] Los "motores" adquieren un valor teriomorfo, ya que se comportarían como aquellos vehículos violentos halados por corceles, cuyas pisadas y ruido se asocian con las pesadillas, el desastre y la muerte. No en vano Cocteau modernizó estas pisadas, "en su film *Orfeo negro*, transformándolas en motocicletas mensajeras del destino" (Durand, *Las estructuras…* 80).

lírico llega a imprecar el estancamiento existencial y apelar a la vivencia de la realidad sagrada:

Yo, que soy el vencido
en las guerras del hombre,
porque no hay distancias
entre todos los llantos.

[…]

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.

[…]

Hay miedo, hay espejismo.
Hay palabras de sangre.

[…]

Tú me dirás que existe sólo y sólo
un ardor ya tan pálido que es nadie,
y un miedo de campana sumergida
en los labios del tiempo y sus delirios.
Pero no. Yo maldigo tu silencio
tan perfecto que crea lejanías.

[…]

Llega la transparencia, pone la mano aquí
y la mano se ha ido…
Ella no es la muerte porque huye de la muerte.
Su afán es dibujar más pura la memoria.
Edificar la casa con ladrillos de cielo.
Darle a la rosa forma de pasión invisible.
Lanzar los ríos ciegos contra el silencio.
Indicarle al amor que su reino es la brisa.
Y sobre los terrestres olvidos, crear a Dios.
El mundo está volviendo a su sombra.
Por las noches el mundo desaparece y sólo
lo sostienen los hilos del sueño, impredecibles.
Pero al alba de nuevo lo inventamos los hombres:
con torrentes de escarcha, con soles en su agobio,
con casas bendecidas, con niños velocísimos,
con tardes que se vuelven al mirarlas, incendios,
con carreteras, cloacas, mares vaticinarios,
espejos delgadísimos que separan las vidas,
motores que se arrastran por debajo del viento,
con árboles serenos y árboles incendiados,
con fracasos, estrellas, y prisas y palabras.

[…]

La quietud es tan sólo
un impuro espejismo,

un camino tan breve
que se extingue, al mirarlo
el hombre, a pesar suyo:
huracán de sí mismo,
tormenta de sus nombres,
avalancha del tiempo. (397-98, 408, 409, 411, 428-29 y 432)

2.3.3. LA DOBLE NATURALEZA DE LA CREACIÓN

El poema "Los ojos del azar" tiene por epígrafe una cita de Ibn Ḥazm: "La cambiante fortuna/ jamás se cansa de rodar./ ¡Que es el hombre de valía/ cual el oro en sus mudanzas!" (cit. en Albán, *Infinita…* 384). Este fragmento alude a la idea de que todo en el cosmos se transforma, es inestable y, por tanto, engañoso. Ibn Ḥazm, a propósito, afirmaba que las únicas realidades existentes son el Creador y su criatura, aunque el primero es lo real y verdadero y el segundo no puede asemejarse nunca a Él (Cruz Hernández, 1957a).

En este texto, la "flor" aparece como sinécdoque de las hierofanías vegetales. Por su estructura, ella ve hacia lo uránico, lo revela y crece hacia ello. No obstante, la "flor" aparece también connotando "la inestabilidad esencial de la criatura" (Chevalier y Gheerbrant 505). Este valor es marcado retóricamente por las conjunciones adversativas que enlazan las estrofas. De ahí que el motivo nuclear del texto sea enunciar que todo conocimiento sobre la realidad del cosmos es relativo, ya que el cosmos es inestable; el único absolutamente perfecto y exacto es, como afirmaba Ibn Ḥazm, "Dios".

Es constitutivo de todo en el cosmos un aspecto positivo y otro negativo en función de la doble naturaleza inherente a la materia cósmica. Esta dualidad es representada, en la tercera estrofa por citar, mediante un símbolo ascensional ("prados") y uno catamorfo ("muerte"). Sin embargo, como nada perece ciertamente, sino que se adentra por medio de la "muerte" en su propia transformación ("dintel de sólo llamas"), la corruptibilidad mortal aparece eufemizada por el "incienso" (símbolo de la inversión) y el amor erótico (símbolo del progreso enunciado mediante una perífrasis). Justamente, de este amor surge otro símbolo del progreso: el "hijo", ya que a través de este último el ser avanza y logra perdurar en el tiempo, pese a la angustia existencial generada por la fugacidad e indefensión de su condición humana:

Mirad el mundo:
Duerme como inocente
entre los lazos del atardecer.
La flor, ojo sin nombre de la vida,
parece que mirara a la verdad.
Mécese en el confín de sus silencios,
perfectamente brisa de su sed.

Pero miente la paz.

Y la inocencia miente,
y el desdén de las flores
enlazadas al cielo
miente al decir sin tregua
todas las primaveras…

[…]

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,
y también de un sudor
de cuerpos encelados.

Ay, mentira y verdad
las hicieron los hombres
para fingir sus vidas precarísimas.

Sin embargo, quisiéramos
que los ojos que miran nuestro amor
se quedaran ahí como ventanas
que en este día son la mayor profecía,
y que el hijo en la cuna perfectamente nuestro
fuera una raicilla perenne y sin olvido.

Pero es tan veloz
el deseo de Dios sobre los hombres,
tan instantáneo el roce
de los cuerpos ganados,
tan indefenso el hombre
apresando bandadas verdaderas;
que hoy quisiera llorar con la antigua simpleza
de las lágrimas todas. Con la honda simpleza
de los que antes de mí lloraron por sus vidas. (384-85)

Todo es fugaz. Al sujeto lírico se lo recuerdan, por un lado, la presencia histórica de los hispano-musulmanes en al-Ándalus y, por otro, las experiencias de su propia infancia.

Desde su llegada a la península ibérica en el siglo VIII hasta su expulsión en el XVII, sus antepasados andalusíes le evocan que aun los grupos culturales son fugaces, porque son humanos y transitorios indefectiblemente. Asimismo, le provocan pensar, de nuevo, en el sentimiento de desaparición tan aterrante, que quizás provenga de "Dios": "*Ellos también tuvieron*/ *este temor de flores precarísimas*,/ *esta rosa en los ojos*/ *que al vivirla se muere*,/ *este espanto de arcilla bendecida*/ *que ha venido de Dios y Dios no era*".

A pesar del paso del tiempo, la sed espiritual le permite al sujeto lírico intuir y contemplar que todo se fuga, pero no necesariamente desaparece, sino que trasciende, se reintegra al misterio del cosmos: pervive en el Uno. Está convencido de ello, al recordar a sus progenitores y los árboles, ambos símbolos del progreso, que soportan el ambiente doméstico de su infancia.

Por su parte, los dos árboles mencionados son marcas culturales de los dos ámbitos histórico-culturales que constituyen al sujeto lírico y al ser hispánico. El "eucalipto", aunque endémico de Australia, crece entre los 75 y 1800 msnm en Costa Rica (CATIE, 1991), tierra natal de Albán, por una parte, y posiblemente figurada como la del sujeto lírico; por otra, metonimia del espacio americano. Igualmente, el "eucalipto" fue incorporado en Galicia en 1860 y durante el siglo XX fue utilizado para la reforestación en varios ecosistemas españoles, aunque con ciertas consecuencias negativas (Montero de Burgos, 1990; López, 2007). El "ciprés" crece en zonas americanas, mediterráneas, africanas y asiáticas (Petherick, 2008), por lo que podría verse como una especie oriunda de las cuatro moradas vitales —para utilizar el término de Castro[248] (1966)— que albergan y alimentan las cuatro herencias del ser hispánico. En relación con el ciprés, se advierten dos relaciones intertextuales. Por un lado, el simbolismo funerario del ciprés y el recuerdo del sujeto lírico respecto de sus padres que ya no están evocarían el mito helénico de Cipariso. Por otra parte, la metaforización del "ciprés" recuerda a la "lanza" y "flecha de fe, saeta de esperanza" de "El ciprés de Silos" (230), de Gerardo Diego. En ambos poemas, el "ciprés" se representa como arma diairética y sugerencia de la actitud verticalizante.

En relación con los dos últimos párrafos, léase:

> Yo, que cometí adioses
> demasiado infinitos:
> *mi casa en la montaña*
> *borrada y sin mi nombre,*
> *el eucalipto hecho*
> *de gastados milagros,*
> *el ciprés con su enjambre*
> *espadero del viento,*
> *y mi madre y mi padre*
> *intraduciblemente.*
> Él me daba una estrella,
> yo le ponía la dosis
> de hombre sollozante.
>
> *Yo que entiendo la sed*
> *de las cosas fugándose.*
> *La sed más inconclusa,*
> *la de no ser el mundo*. (398)

En síntesis, esta es la verdad sobre la doble naturaleza de las cosas según el sujeto lírico: nada desaparece, porque todo se transforma; por tanto, quedan su significado y su rastro como

[248] Se refirió, con *morada vital*, a las posibilidades, hábitos, dimensión axiológica y obstáculos íntimos, exteriores y objetivos que permiten la realidad dinámica y concreta de un grupo humano al ocupar un espacio y su consciencia de existir.

símbolos de lo trascendental: "Ésta es la verdad:/ *no queda nada y todo permanece*./ Igual que sus heridas es la vida./ El abismo está hecho de su sombra./ Y el adiós es la necia lejanía…"

2.3.4. LA MUERTE Y LA ETERNIDAD CÍCLICA

De acuerdo con Díaz-Mas y Puente (2007), para los musulmanes la muerte no es el final, ya que el alma ocupará un espacio en el más allá. La vida es entendida como un camino que debe pensarse en función de la salvación del espíritu, por medio de la fe y las buenas acciones. Por eso, todo acto humano es registrado por los ángeles y tendrá consecuencias en el juicio final. Esto, sin embargo, no implica una renuncia a la vida terrenal, la cual se considera un don que debe disfrutarse dentro de los límites religiosos.

Esta idea cultural de la vida como camino hacia la salvación es poetizada por el sujeto lírico, quien observa en la "muerte" el medio para ascender y reunirse con la divinidad; por eso, la comparación con el vuelo de los "milanos": "*Sabían que los hombres*/ *se prometen su muerte cuando nacen*,/ igual que los milanos suspenden su silencio/ sabiendo que la tierra/ es el mayor silencio". El símil de los "milanos" vendría a contrarrestar la imagen pavorosa del ángel de la muerte como un pájaro que se cierne sobre un cuerpo, según este verso del valenciano Ibn Jafāŷa (1058-1138): "¿Es que el alma del hombre es otra cosa que la presa sobre la que planea el águila de la muerte?" (cit. en Pérès 471).

En la poesía andalusí, la muerte tendió a inspirar terror, como en los versos de ʻAbd al-Ḥaqq al-Išbīlī (1092-1186), y una obsesión angustiosa, como en los de Abū-l-Faḍl ibn al-Aʻlam al-Šantamarī (¿?-1083). Dicen estos, respectivamente:

> ¡Oh tú!, descríbenos la muerte y su violencia, y él respondió arrastrando la voz, cuando ya la muerte se dejaba sentir en él:
> Os es suficiente saber que los hombres, cuando describen algo que les espanta, dicen: "¡Es la muerte!"
>
> […]
>
> la muerte, decía cuando había renunciado ya al mundo, distrae con su recuerdo de todo lo que esperamos.
> Adorna con ella el campo de tu memoria día y noche.
> Sírvete de ella como de *kohol* para cuidar la mirada de tus meditaciones todos los días de tu vida,
> ¡antes de que el alma huya al galope entre lo alto del pecho y la campanilla! (cit. en Pérès 470)

A pesar de esta herencia, para el sujeto lírico albaniano la "muerte" representa el medio eficaz para elevarse y acceder al conocimiento de lo misterioso: "Yo sé de la mecánica/ feroz de la mirada de la muerte,/ de la lenta burbuja/ de sed intraducible/ que en los ojos de todos lo que se van/ se extiende para siempre". La "muerte", más que pavor y angustia, produce

"alegría", porque a través de ella el ser se reintegra al Uno: "Partir es un poder, no es una muerte,/ y quizá una alegría,/ para lo que no vemos porque ha vencido el aire".

En *Érase una vez al-Ándalus,* el poema paradigmático sobre esta noción positiva de la "muerte" es la reflexión interior o cantada en voz alta, "Soliloquio de la muerte":

Morir es existir contra la nada.
Es darle vuelta al sol de lo vivido.
Es empezar a arder en la memoria.
Es invocar a Dios con sus olvidos.
Es desnudar en las manzanas todo.
Es romper las preguntas con un grito.
Es no volver a Dios, es ser ya Dios.
Es agotar las lámparas lejanas.
Es decir que la sombra es un prodigio.
Es volverse humedad inmensamente.
Es decidir a tiempo el vaticinio.
Es perdonar lo que no nos perdona.
Es agredir la sombra con la nada.
Es callar entre el grito de los soles.
Es aprender espejos totalísimos.
Es caer entre el beso del silencio.
Es ser pájaro, al fin, contra sí mismo.
Es romper las murallas con un beso.
Es hallarle el revés a la delicia.
Es desnudarse más allá del viento.
Es cumplir la ceniza que nos mira.
Es yacer indefenso entre palabras.
Es subir al ayer para quedarse.
Es creer demasiado en los prodigios.
Es sufrir por la sombra y por la sombra.
Es ser insuficiente a los caminos.
Es desnudarse en todos los espejos.
Es enfrentar el mar, marea del sueño.
Es lanzar las monedas del silencio.
Es sumarse a la eterna lejanía.
Es obligarlo todo a la memoria.
Es borrar lentamente las preguntas.
Es cumplir las bandadas y sus alas.
Es defender ya demasiado el sueño.
Es arrancar la sed de cada piedra.
Es subir a los ríos por inviernos.
Es ser niño, también, como llorando.
Es volverse ademán solo entre lámparas.
Es terminar herido interminable.
Es descubrir tan tarde otras ventanas.
Es volar arrastrando eternidades.
Es defender raíces con los ojos.
Es visitar la sed imaginada.
Es agredir a Dios con sus espejos.
Es quedarse naciendo velocísimo.
Es recorrer las playas clausuradas.
Es, detrás del ayer, mirar el mundo.
Es ayudar a que la sangre vuele.
Es inventar a Dios con su mirada. (437-38)

El poema presenta un modelo compositivo lineal de endecasílabos. Está introducido por una cita del valenciano Ibn al-Abbār (1199-1260): "Es como si el día que has vivido no existiese. Mientras que tu muerte parece eterna" (cit. en Albán, *Infinita…* 437). Desde el epígrafe, se enuncia la potestad de la "muerte" para permitir la transformación constante del ser, vida tras vida, o hacia la unión mística.

Mediante la anáfora, se insiste en definiciones metafóricas de la "muerte": trascendencia de lo terrenal, alcanzar el Paraíso, estado de paz y gozo, cumplimiento del destino sagrado, regreso a los orígenes, reintegración con el cosmos y el "agua" numinosa, reflejo absoluto de lo esencial en la "mirada" simétrica y recíproca, disolución del ser en el Ser (*fanā*), desvelo del saber absoluto en "Dios", comprensión y vivencia del misterio en Él, continuación de un ciclo.

Así pues, la noción del sujeto lírico respecto de la "muerte" estaría relacionada intertextualmente, por un lado, con el pensamiento del iraní Abū Mahoma Sahl ibn Tostari Rafi (818-896), quien preconizó la sobrevivencia del alma después de la muerte (Chevalier, 1987); por otro, con los siguientes versos del poeta sirio Adonis: "La vida es enfermedad, la muerte curación./ La muerte es agua para el hombre: Narciso" (204).

Dado que la "muerte" es el comienzo de un nuevo ciclo simbólico y existencial, con ella se renuevan el cosmos, el tiempo y el ser. Así lo determinó la divinidad. Tal voluntad se manifiesta a través de la materia cósmica y, por tanto, de la naturaleza sagrada de la creación. De ahí que el sujeto lírico sea consciente de que la "muerte" únicamente es una fase más, el no-ser del ser cuando se reintegra al Uno: "que los hombres no se mueren,/ sólo se esconden llorando".

Desde el título "Jinete del asombro", se anuncia en este poema la metáfora de este viaje cíclico entre vida y vida como una cabalgadura cuyo jinete, justamente, es el alma y el cuerpo físico es el instrumento material que le permite su existencia terrenal y el paso por el tiempo. Se apuesta, definitivamente, por la idea de metempsicosis. Toda la creación, aunque herida por la incertidumbre —obsérvese el valor de la reticencia marcada por el "de" a final de verso— o el tiempo, tiene naturaleza sagrada; en consecuencia, no puede morir, porque la esencia divina es eterna. Desaparece la presencia física de todo, pero no su rastro cósmico, porque muda, se reintegra en el Uno y, luego se manifiesta concretamente. El ser, como todo, es hálito divino y, por ello, fuerza primigenia que se transforma y manifiesta de formas variadas a lo largo de las vidas. La reiteración del verbo "volveré" alude retóricamente a esta idea de eternidad cíclica y, en efecto, al mito del eterno retorno:

No creáis que yo muero:

no muere la distancia.
No creáis que se borra
mi sombra de las sombras.
En los ojos de Dios
yo soy la treta eterna:
el fuego que en la piedra
arde como el silencio.
Volveré. Volveré.
Nunca se va la errante
ansiedad de los hombres
de la arena del tiempo.

Desde hace tantos siglos
huimos… no sabemos
si de la muerte o de
las heridas del viento.
Y algún día, quizá,
el horizonte que es
sólo sed, sed, más sed
será una rosa ciega
más inmensa que el viento. (409-10)

En los versos 5-6, se escuchan ecos de la metáfora de la voluntad divina como una treta propia de "Los dados eternos", de Vallejo.

El pensamiento del sujeto lírico no coincide con la escatología islámica, ya que el Corán (3: 185) promete *al-Jurūŷ* o la resurrección ante el juicio final: cada ser reencarnará para recibir su recompensa por sus actos. Por esto, los cuidados de los cuerpos en los rituales mortuorios: el *gusl* o ablución mayor, el amortajamiento en un sudario blanco y el depósito del cadáver directamente en la tierra, según el precepto mítico de que siendo tierra el ser ha de volver a ella (Corán 20: 55; Díaz-Mas y Puente, 2007).

Mientras la idea coránica gira en torno a la reencarnación del ser, la del sujeto lírico, acorde con su noción de muerte positiva, establece un diálogo con la idea de metempsicosis, la cual no exige la recuperación de la misma carne, sino más bien la transmigración del alma y su constante transformación. Dialoga con la creencia en la metempsicosis presente en el fondo ideológico de los *šī'īes*, quienes arrastraban voces persas del mazdeísmo como esta; de ahí que uno de los defensores de esta creencia fuera el iraní al-Rāzī (854-925), médico esotérico neoplatónico de los Hermanos de la Pureza (Cruz Hernández, 1957a).

De esta manera, en el pensamiento del sujeto lírico se escuchan, por tanto, herencias del pensamiento oriental preislámico, griego, persa e hindú respecto del tema: "que *nadie*, *nadie resucita*/ *pero que todos vuelven*/ *y vuelven, y son otros*/ *demasiado sedientos*/ *para el nombre de antes*". Las reiteraciones corroboran estilísticamente la contundencia de este pensamiento ancestral opuesto al institucionalizado por la ley coránica.

2.3.5. EL MÁS ALLÁ Y EL PARAÍSO

El término "paraíso" significa 'jardín rodeado de muros'. Deriva de las voces persas: *pairi* ('alrededor') y *daeza* ('muro') (Moynihan, 1979; Bernus-Taylor, 1989, Silva, 2011).

La imagen del Paraíso como jardín es una idea extendida entre los pueblos orientales desde los tiempos arcaicos (Rubió y Tudurí, 1981; Frazer, 1997; Silva, 2011). Para los sumerios, el *Dilmūn* o edén es un fértil paraíso (Reinhart, 1992). La representación del Paraíso de varios antiguos fue denominada *locus amoenus* en la literatura clásica (Curtius, 1955). Es, igualmente, un mito común al judaísmo y el cristianismo, religiones que influyeron como la herencia preislámica y persa en la configuración de la imagen coránica del jardín celestial.

En la escatología musulmana, el *Ŷanna* o el Paraíso es concebido como la morada prometida para las almas de los bienaventurados, un lugar de deleite y descanso eterno reservado para los justos en compensación de sus buenas acciones terrenales. Se trata de un lugar idílico sito en el más allá y representado como un jardín donde se conjugan espiritualidad y materialismo, sensorialidad y sensualidad. Creado a imagen y semejanza del paraíso primigenio habitado por Adán, se ubica en el cielo, donde se encuentra Alá y su trono (Corán 51: 22, 53: 14-5). Su imagen es antitética al paisaje desértico predominante en la península arábiga. Aunque el Corán no describe sistemáticamente el Paraíso, ofrece pinceladas: corresponde a un espacio cercado del tamaño de la tierra y el cielo juntos; umbrío y poblado de árboles frutales, variadas especies vegetales proveedoras de alimento inagotable (parras, palmeras, granados, entre otros); abundantes ríos (se incluyen ríos de agua, leche, vino y miel), arroyos y fuentes; goces pomposos: regios pabellones, joyas suntuosas, vestimentas de seda, perfumes (almizcle, alcanfor y jengibre), conciertos y danzas al estilo cortesano, banquetes con vinos y licores no embriagantes, placeres sensuales, huríes, tronos, divanes, sofás o estrados con cojines o tapices; placeres estimulantes de todos los sentidos. En fin, un lugar donde se vivirá en paz, sin odio, dolor, cansancio, pena, miedo ni vergüenza. Se destina, inclusive, a ciertos elegidos el gozo de contemplar eternamente a Alá.

Los *ŷabarīes* argumentaban que nada es eterno, ni el Paraíso ni el infierno siquiera. Contrarios a estos, al-Kindī, al-Fārābī y Avicena defendían que el Paraíso es sinónimo de la felicidad futura y la inmortalidad de las almas que merecían alcanzar la unión con Alá (Cruz Hernández, 1957a). El egipcio Dhu-l-Nūn Miṣrī (796-856) fue el primero en enseñar la concordia espiritual y describir con vehemencia sus visiones paradisíacas y los gozos eternos del Paraíso dentro del sufismo. Afirmaba: "Sólo regresa aquel que no ha concluido su ruta: ninguno de los que han llegado a la unión ha regresado" (cit. en Chevalier 33).

La imagen visual del más allá islámico ha sido representada iconográficamente en el califato oriental y occidental con variedad de soportes y técnicas: pinturas, placas de mármol o estuco talladas, cerámica, mosaico, piezas eborarias, textiles, iluminación de manuscritos, entre otros (Silva, 2011).

Desde sus orígenes ancestrales, pues, el mito del paraíso se vincula con la imagen del vergel retribuido a las almas que siguieron la senda correcta.

La visión del Paraíso según el sujeto lírico albaniano coincide con el pensamiento musulmán. Por eso, metaforiza el más allá como "patria", ese lugar supraterrenal con que se siente ligado mítica, religiosa, filosófica y afectivamente. Su imagen se encuentra reforzada por símbolos ascensionales ("azul", "prados", "ángel"). El acceso a esta "totalidad" es, claramente, la aparente "desgracia" de la "muerte". La presencia de los "niños" en estos siguientes versos sugiere el reencuentro del ser con sus orígenes primigenios en este mítico ámbito celestial: "¿*Cuál es la patria verdadera*,/ *el sitio terriblemente azul que nos aguarda*/ *en la totalidad de la desgracia*?// ¿O existe *un día con prados despertados*[,]/ [u]n ángel que nos mira conmovido/ desde *los ojos de los niños*/ *que fuimos o que somos al soñarnos*?"

Como para sus antepasados, el sujeto lírico visualiza el Paraíso como tierra de jardines que reconfortan la existencia terrenal: "Los jardines que gritan/ demasiados paisajes:/ el del lirio y el lirio/ y la rosa en sus valles.// Ay, porque en el poema/ fácil cabe la muerte,/ pero el jardín que ríe/ es demasiado al canto".

Asociado con estos "jardines", el sujeto lírico contempla los "naranjos" de estos vergeles. Su aroma es la levedad, símbolo de la inversión; le recuerda la promesa del *Ŷanna* y, por tanto, tranquiliza su 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". 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 paradisíaco, lo sagrado. Estos "aromas" subliman la revelación, la unión mística y la promesa mítica del Paraíso:

> Por eso ellos llenaron
> de naranjos sus mundos,
> *para acercarse a todos*
> *los aromas totales,*
> *que comienzan y acaban*
> *insinuando presagios*.
>
> […]
>
> *Verde y oro totales*.
> *Aroma desnudísimo*
> *que recordaba a éste*
> *que otros mundos aguardan*
> *detrás de los milagros*. (365-67)

Para el sujeto lírico, el naranjo es el árbol principal de los jardines andalusíes. No es casual, por eso, que lo idealice desde "Los naranjos", el primer poema de *Érase una vez al-Ándalus*. Para él, este árbol figuraría como un *axis mundi*. Esta consideración evocaría al mítico *Ṭubā* o árbol de la alegría y deleite, localizado en el Paraíso musulmán (Asín Palacios, 1984; Moreno, 2005; Silva, 2011), el cual se identifica a su vez con el *Hom* o árbol de la vida e inmortalidad, cuya concepción procede de la mitología oriental. El granadino 'Abd al-Malik ibn Habīb (790-847) describió este árbol: "'[Ṭ]ubā es para quien me ha visto y me ha sido fiel, y lo es también para quien me es fiel sin haberme visto'. En esto que le preguntó un hombre: 'Pero, ¿qué es [Ṭ]ubā ¡oh, Enviado de Dios!?', respondiéndole el Profeta: 'Un árbol que hay en el Paraíso llamado [Ṭ]ubā, a cuya sombra marcha el jinete durante cien años sin lograr salir de ella'" (cit. en Silva 44).

En definitiva, la visualización del sujeto lírico respecto del Paraíso como jardín (símbolo de la intimidad) aromatizado por los "naranjos" se sintetiza en la última estrofa citada. El "oro" total de las frutas es símbolo espectacular de lo numinoso; mientras el "verde" remite sinecdóticamente al Paraíso ya que, según Puerta (2011), en los vergeles el agua propicia que el color por excelencia de la creación sea el "verde" o el tono verde-negro producto del riego y de la fertilidad de la tierra, de ahí que se traslade y asigne a esta tierra del más allá.

2.3.6. LA DIVINIDAD

"Dios" es el Ser absoluto, la unicidad, la plenitud. El orden cósmico es la manifestación de su voluntad: "Dios está ahí, esperando/ en todas las ventanas pajareras,/ *porque él grita su azul*,/ *dice muertes, estrellas y crepúsculos*/ *y se arriesga a ser Dios*/ *más allá de tu vida*". El sujeto lírico de *Érase una vez al-Ándalus* manifiesta, como en *El viaje interminable*, *Geografía invisible de América* y *Todas las piedras del muro*, una actitud deísta en relación con la divinidad. Sabe que el numen es la única verdad, porque así le fue revelado a través de su "mirada" simétrica y recíproca con "Dios": "Pero te juro, convocando todas/ las raíces perpetuas del asombro,/ *que son verdad los ojos que creíste*,/ *los ojos que te esperan junto al mar*…" La reticencia de los siguientes versos expresa acertadamente cuanto puede paradójicamente (des)decir el ser sobre el numen más allá de su vivencia íntima y unión mística con lo sagrado: "Frágil es la palabra/ y más frágil el hombre/ *cuando señala a Dios*/ *y Dios es tanto*…"

Gracias a su facultad intuitiva y contemplativa, para el sujeto lírico como para los hispano-musulmanes, la divinidad es el Acto puro, *al-gayb* (lo oculto), lo terrible, la

eternidad, la omnipresencia. Tales atributos se sintetizan en su "transparencia", la cual "no reina, *es*. Terriblemente pura,/ como las golondrinas haciendo campanarios/ entre todas las tardes de todas las infancias./ Ella no muere, está. Inmensamente herida,/ como una boca en donde las espadas ya cantan". Este conocimiento sobre la "transparencia" numinosa recuerda el apotegma del malagueño Ibn Abbad (1332-1390): "Se oculta por su excesiva Transparencia/ y se vuelve Invisible por la intensidad de su Luz" (cit. en Chevalier 90). La paradójica oscuridad-transparencia de Alá únicamente puede ser descubierta por el ser vía su intuición y contemplación antes que por mera vía racional.

En este sentido, los siguientes versos de "Todos los vaticinios" resultan paradigmáticos no solo de *Érase una vez al-Ándalus*, sino de toda *Infinita memoria de América*:

> Hablemos lentamente,
> amor de la memoria.
> Fuego de mi palabra
> que desdeña las sombras.
> Hablemos lentamente
> de lo que quiere Dios
> y lo que quiere el hombre:
> *el hombre nunca pasa*[,]
> *sólo pasan sus dioses*.
> *El hombre permanece*,
> *la llama muerde cielos*.
>
> *El que vence se muere*
> *y el que se muere es sólo*
> *una pequeña luz*
> *con sed interminable*,
> *en los ojos de todos*
> *los que nacen con deudas*
> *de Dios entre las manos*. (406-07)

Más allá de si la existencia se trata de la voluntad divina o la voluntad humana, la necesidad religiosa es inherente a la doble naturaleza y pertenencia del ser. Esta necesidad es, en efecto, la "llama [que] muerde cielos", el "fuego", el "deseo", el "sueño" o la "sed" espiritual que atraviesa los cuatro poemarios de *Infinita memoria de América*. La auténtica labor religiosa del ser es religarse con lo numinoso y cósmico, de modo que no es él quien conscientemente vence: el vencedor puro y eterno es el arquetipo de Dios: la imagen de la totalidad, el principal núcleo en torno al cual se reúnen los otros arquetipos y de donde derivan la esencia y la fuerza energética del símbolo y la realidad vital de toda religión vivida, puesto que el arquetipo de Dios, mientras se encuentre vivo y superior a cualquier institución humana, permite el funcionamiento de una constelación de símbolos como religión dentro de la psique (Jung, 1984, 2009).

Este arquetipo permite la integración de la psique, de todos los arquetipos y la vida religiosa del ser hispánico en cuanto *homo religiosus* dentro de su heteroglósico sistema de valores místicos, sus percepciones trascendentales de la vida y el cosmos, la ensoñación poética del espacio, así como su representación y construcción a través de la energía simbólica y creadora de la palabra poética, ya que las vivencias heteroglósicas del ser hispánico materializan la necesidad de comprender el universo, encontrar significado a todo cuanto ocurre y *es*, pues todo posee un propósito y una dirección al formar parte del Uno.

El arquetipo de Dios, sin duda alguna, es el eje medular que sostiene y abastece simbólica, mítica, cultural y poéticamente a *Infinita memoria de América*, en tanto representación y construcción de la identidad heteroglósica del ser hispánico, fundamentada principalmente sobre la base de las vivencias cotidianas de lo sagrado.

El vencedor no es ninguna figura divina específica, ni hispano-musulmana, ni hispano-judía, ni indoamericana, ni hispano-cristiana; sino el numen arquetípico en sí mismo, el fundamento de la totalidad de la psique humana y la creación, común tanto al ser hispánico en todas sus cuatro herencias, como al ser humano universal.

En este sentido, y de acuerdo con la perspectiva deísta del sujeto lírico, "Dios" es la principal fuerza inconsciente del ser hispánico, que motiva las heteroglósicas construcciones antropológicas que abastecen y sustentan la idea esencial de hispanidad en *Infinita memoria de América*.

3. EL SER HISPANO-MUSULMÁN COMO SUJETO Y SUS HERENCIAS CULTURALES

3.1. LA BÚSQUEDA DE LA MEMORIA Y LA IDENTIDAD HISPANO-MUSULMANAS

El sujeto lírico de *Érase una vez al-Ándalus* es consciente de que las herencias hispano-musulmanas son tan propias del ser hispánico como las hispano-cristianas, indoamericanas e hispano-judías. Por eso, vuelve su mirada y su palabra poética hacia el sincretismo cultural andalusí. La identidad del ser hispánico estaría incompleta sin esta memoria y voz *otras*. De ahí que su labor como sujeto cultural y poeta hispánicos sea emprender un viaje estético, existencial y ensoñador por esta otra historia medieval de la hispanidad.

Este "ayer" es representado por símbolos ascensionales ("puente") y espectaculares ("cristal", "espejo"). En primer lugar, se lo simboliza como "puente"[249], porque permite una

[249] "El simbolismo del puente, en cuanto permite pasar de una ribera a otra, es uno de los más universalmente extendidos. Este paso es el de la tierra al cielo, el del estado humano a los estados suprahumanos, el de la

cuaternidad del ser hispánico de los siglos XX-XXI: por un lado, viajar sobre las experiencias profanas y sagradas hispano-musulmanas, como se demostró en el apartado anterior; por otro, viajar sobre el pasado y el presente de lo hispano-musulmán, como se pretende en este apartado. Ambos pasos configuran el tránsito por las "sombras" de la identidad hispánica y la idea de hispanidad conflictivas. En segundo lugar, el "ayer" es un "cristal"[250], ya que constituye una visualización clara de una realidad como la hispano-musulmana, que viene a iluminar subjetiva y objetiva, religiosa y conceptualmente la historia del ser hispánico. Por último, y en redundancia con *Todas las piedras del muro*, el "ayer" es el "espejo" de la "memoria", la verdad, el conocimiento interior y exterior, inmanente y trascendental, temporal y eterno del ser humano:

> *Nada es perfecto. Todo está buscándose*
> *con suicida pasión de espejismos lejanos.*
> *El ayer es un puente, yo lo nombro con miedo*
> *de descubrir mis sombras tan heridas.*
> Porque sé que el ayer
> tiene el poder extraño
> de aquellos campanarios, torres al fin
> que en la guerra tañían solitarias
> anunciando la muerte
> con perfectas bandadas.
>
> […]
>
> *Qué cristal el ayer entre las manos.*
> Te acercas y lo miras
> *y es espejo llorando.*
> Todo polvo se mece en todo sueño. (384-95)

Este viaje comienza desde lo ancestral lítico: esas hierofanías que *son*, subsisten, evocan el conflicto entre la fugacidad y la permanencia de la materia cósmica (obsérvese el valor del oxímoron entre la "piedra" y el símbolo catamorfo "arena") y, por tanto, confieren un valor fundacional a la realidad mítica, religiosa, existencial, filosófica y cotidiana hispano-musulmana:

> *Y aprendieron que el hombre*
> *ante la piedra miente*: la graba,
> la sostiene, la ilumina, la engarza,
> *tan sólo para darle a su muerte de orilla*
> *extensión de milagro.*

---

contingencia a la inmortalidad, el del mundo sensible al mundo suprasensible […] el puente simboliza una transición entre dos estados interiores, entre dos deseos en conflicto: puede indicar la salida de una situación conflictiva. Hay que atravesarla; eludir el paso no resolvería nada" (Chevalier y Gheerbrant 853-54).

[250] De acuerdo con Chevalier y Gheerbrant: "El cristal es un símbolo de limpidez y de pureza, así como de ideas claras y de mente lúcida" (358). Según Servier (1964), el cristal implica una *coincidentia oppositorum* pues, aunque es materia, permite traslucir a través de él un conocimiento iluminativo y misterioso.

[…]

Él sabía que la piedra
grabada por el hombre,
o por la noche que es
una mano del hombre
totalmente indefensa.
Que la piedra es fugaz
como su vaticinio,
desmenuzada arena
que los ángeles besan
para tornarla mar.

[…]

Esto ya se dijo ayer
y se dirá, *que no pasa*
el milagrero prodigio
de hacer de la piedra alma.

[…]

—¿Sabéis?: *lloran las piedras*
los mundos detenidos—. (382, 386, 389 y 406)

Lo lítico enunciado en estos versos evoca a los preislámicos betilos: "Término de origen semítico que significa casa de Dios. Se trata de piedras sagradas, veneradas particularmente por los árabes, antes del Profeta, en cuanto manifestaciones de la presencia divina. Son uno de los receptáculos del poderío de Dios" (Chevalier y Gheerbrant 187). Tales "piedras" constituían para los ancestros semíticos del hispano-musulmán un *axis mundi*, residencia de la divinidad, centros de comunicación entre lo terrestre y lo celestial. Ejemplo de ello es la piedra negra de la *Ka'ba* o el *Maqān Ibrāhīm* que Abraham utilizó para edificar el templo de la Meca (Cruz Hernández, 1957a; Chevalier y Gheerbrant, 1988). La prohibición de los betilos, no obstante, se estableció en Corán 5: 90, porque se los consideró abominación y obra de Iblis.

A pesar de esto último, el viaje para el sujeto lírico empieza desde aquellos orígenes líticos que ligan a los arcaicos pueblos semíticos con los otros "pueblos alborales" del ser hispánico, hasta su venida a al-Ándalus, su asentamiento en ella y su salida de aquí.

3.2. EL ESPACIO ANDALUSÍ Y LA PERMANENTE HERENCIA HISPANO-MUSULMANA

En "Málaga", el segundo poema de *Érase una vez al-Ándalus*, se ofrece una topografía de esta provincia, metonimia del espacio andalusí: "*Ésta es la tierra que yo vi por ellos*/ *terriblemente azul buscando vuelos*./ *La tierra del ayer, la tierra en donde*/ *no muere nada*

porque todo ha muerto./ La tierra que es visión de mar consigo,/ profecía de su misma lejanía./ Gesto de ir al ayer y saber tanto/ del ayer y su luz, que nada muere". Con esta descripción, se comienza a aproximar y adentrarse física, histórica y poéticamente en estas tierras. El sujeto lírico se vuelve testigo del "ayer" y la herencia "azul" hispano-musulmana. Este color de la inmensidad celestial y terrenal no solo estimula conocimientos intuitivos y contemplativos en el sujeto lírico, sino también la ensoñación poetizante y, por consiguiente, su palabra poética. De ahí que, como se verá, el "sueño" facilite el viaje sobre el la "memoria" y el espacio andalusí; sea el medio para trascender su realidad objetiva, histórica y conceptual; y permita un conocimiento poético y una visión estética de esta otra herencia hispánica.

Esta búsqueda respecto de las herencias culturales del ser hispano-musulmán y el espacio andalusí invita al ser hispánico a emprender un viaje *otro* sobre su propia historia y trascenderla gracias a la palabra poética que religa las heteroglósicas voces de la hispanidad. Esta es la actitud poética de *Infinita memoria de América* en general, y no resulta arbitrario que sea justamente motivada por la ensoñación poética, "el primer verdadero viaje" (Bachelard, *El agua…* 100), que abre este macropoemario en *El viaje interminable* y viene a cerrarlo (aparentemente) en *Érase una vez al-Ándalus*. La ensoñación poetizante del espacio y el motivo del viaje son los dos indicios que establecen el diálogo significativo entre estos dos poemarios.

En el poema "Almería", se mezclan como en *El viaje interminable* poesía lírica y épica, para evocar los orígenes musulmanes y construcción de al-Ándalus sobre un espacio mítico *per se*.

El sintagma "esta base de piedra legendaria" evoca los discursos mitológicos que habitaron esta zona. Primeramente, se encuentra el mito de la divinidad semítica Baal Sapanu (B'l Spn), figura importada por los fenicios a sus colonias occidentales. El Sapanu es un monte mítico sito en un norte ubicuo, en donde se desarrollaron diversos episodios divinos. En Gades (Cádiz), el principal asentamiento fenicio de Hispania, existía una montaña denominada Sapanu, en cuyos entornos se ubican las andanzas del dios (Matesanz, 2002). En segundo lugar, Hércules, como parte de su décimo trabajo —recuperar el ganado de Gerión en la isla Eritrea— debió viajar hasta los confines occidentales, a Gadeira (Bahía de Cádiz), donde colocó dos columnas monumentales: una al norte en el monte Calpe (Gibraltar) y otra al sur en el monte Abila o Musa (Marruecos) (García, 1999; Prados, 2007). Tercero, se alude a las leyendas sobre el origen del nombre Hispania derivado de Hispalo e Hispan, respectivamente hijo y nieto de Hércules, pero que según Matesanz (2002) son las formas latinizadas de Baal Sapanu; Hispania, en consecuencia, fue aplicada al *hinterland* gaditano y terminó por aplicarse a todo el territorio peninsular.

Sobre "esta base de piedra legendaria", los musulmanes[251] llegaron a su Encuentro de 711 con los hispano-romanos, hispano-visigodos e hispano-judíos; avanzaron militarmente, conquistaron y, con la mano de obra esclava bereber, negra, muladí, eslava, judía, mozárabe, los árabes *andalucizados*, deconstruyeron las realidades sociopolíticas y culturales peninsulares desde el sur del Mediterráneo hasta la franja astur-cántabra y los Picos de Europa, entre 711 y 715. Llegaron hasta Francia en 732, pero el ejército de Carlos Martel los obligó a regresar. Para 756, la conquista musulmana abarcó la mayoría del territorio ibérico. Se trató de una conquista materialista y no religioso: su móvil fue el saqueo. Para los árabes, al-Ándalus fue solamente una provincia o parte de una provincia del organismo cultural y religioso del califato de Damasco, el cual se extendía desde la península ibérica y Marruecos hasta Asia central y Punjab (India), posteriormente hasta el archipiélago indonesio. Los gobernantes andalusíes dependían directamente del gobernador de Ifrīqiyā (territorio del norte de África, correspondiente aproximadamente con el actual Túnez), residente en Qayrawān, quien a su vez obedecía al califa. Debido a las comunicaciones lentas y extendidas sobre vastas distancias, los gobernadores provinciales eran en gran medida independientes. Al-Ándalus, no obstante, perteneció al califato de Damasco hasta 756, cuando se convirtió en un emirato autocrático al mando de ʿAbd al-Raḥmān I (731-788) (Castro, 1996; Montgomery Watt, 1974; Pérès, 1983; Menéndez Pidal, 1996; Vernet, 1999; Jiménez, 2013).

Sobre "esta base de piedra legendaria", pues, se edificó al-Ándalus: obra del "sueño" de una religión, cultura, ciencia, artes y arquitectura renovadas; un nuevo territorio ofrecido a Alá y donde se construyó un paraíso ("delicia") en oposición al "desierto" arábigo; un sitio donde soñar para el ser hispano-musulmán correspondió a "recordar" su "memoria", a imaginarse y (re)crearse sobre raíces no solo islámicas, sino también árabes, persas, griegas, africanas, bereberes, íberas, eslavas, hispano-romanas, hispano-visigodas, hispano-cristianas, hispano-judías. En ningún otro país llegó a fundirse lo musulmán con los pueblos vencidos como en al-Ándalus (Pérès, 1983), lo cual advierte sobre la heteroglosia cultural que supone la voz hispano-musulmana.

El asíndeton de los primeros versos sugiere el paso del tiempo y el desarrollo de esta nación desde el siglo VIII:

> Desembarcaron, poblaron, erigieron,
> incendiaron, *y todo fue tarea de su sueño*.
>
> Y sólo para eso, *para soñar entera la delicia*,

[251] Montgomery Watt aclara: "es más correcto hablar de expansión musulmana que de expansión árabe, pese a que la distinción entre árabes y beréberes, que no desapareció cuando estos últimos se convirtieron al Islam, habría de constituir con el tiempo una grave fuente de tensiones internas en la España islámica" (*Historia…* 15).

el diluvio inaccesible, el espacio inmolado,
llegaron a esta base de piedra legendaria
donde la luz aprende agresivos designios.

[…]

Ellos aquí dejaron la pobreza temible
de *soñar las ausencias*.
Esa doble tarea del hombre que ya nace
a la mitad del viaje de todas sus memorias.

[…]

Que ellos aquí llegaron tan sólo a recordar.
Ah vieja tarea de los hombres:
recordarse viviendo que vivieron.

[…]

Vencieron las ciudades, las almenas
colmadas por aceros defendidos.
Conquistaron la paz con estrellas de guerra.
Y obligaron al hombre contra el hombre,
dando sangre a la arcilla
y arcilla a sus prodigios. (382-83 y 440)

En "Málaga", el sujeto lírico se pregunta por los responsables de esa al-Ándalus esplendorosa a que se alude desde el subtítulo mismo del poemario: "¿Quién trajo aquí el principio del olvido,/ el ala de la espada, la deriva/ *del expatriado entre su propia sombra*?/ ¿Quién aprendió la sed de estas raíces/ y se quedó dormido en la ventana/ breve de su mirada para siempre?" En la primera interrogante, se sugiere claramente la respuesta. 'Abd al-Raḥmān I, príncipe de la dinastía omeya, se convirtió en 756 en el primer emir independiente de Córdoba. Huyó de Damasco de los enemigos *abbāsíes* de Bagdad. Cruzó el desierto hacia Palestina, Siria, norte de África, hasta llegar a Ceuta. Navegó sobre el estrecho de Gibraltar para reunirse con los descendientes de su familia en Ilbīra (Granada). Apoyado por tropas yemeníes, sirias y bereberes entró en Sevilla, ascendió hasta Córdoba, donde se enfrentó y venció al emir Yûsuf 'Abd al-Raḥmān al-Fihrî (Montgomery Watt, 1974; Menéndez Pidal, 1996). A partir de ese momento, el califato de Córdoba, y por tanto al-Ándalus entera, continuó con un proceso de islamización, soporte de la arabización, y una herencia heteroglósica particular.

El sujeto lírico avanza en la historia andalusí y alude asimismo a los reinos de taifas, conformados primeramente en el siglo XI y luego a mediados del XII: "Fueron reyes de pronto nacidos de la errante/ figura de sus sombras", "Ellos creyeron que eran/ reyes de luces y sombras,/ señores de la delicia,/ cúspide del corazón".

Sin embargo, presta más atención a la voz de su herencia, cuyos ecos escucha sobre todo el espacio andalusí:

Por eso ellos llenaron
de naranjos sus mundos,
para acercarse a todos
los aromas totales,
que comienzan y acaban
insinuando presagios.

[…]

Por eso ellos trajeron con la guerra,
y el asedio y el número de plata
con que hirieron al cielo,
naranjos, naranjales,
naranjas, naranjiles.

Por eso sembraron vaticinadamente
muy junto a *las mezquitas*
donde Dios los oía humillarse al milagro,
al lado mismo, al lado
del alminar total que miraba sus mundos,
naranjos, naranjales nimbados por el oro
de las frutas entre las nieblas cómplices

[…]

Oigo lejanas torres que viajaron,
minaretes de niebla que llegaban,
escondidos en velas de ceniza.
Oigo una lengua entre su sed dormida.
La hora del ayer. La hora muda
y todavía enlazadas al todavía.
Oigo los naranjales presurosos
cruzando el mar para aromar las vidas.
Oigo la sed del mar sobre las naves
golpeando la sal exterminada.
Oigo los ojos de la esclava herida
por cadenas de azar que la besaron.

[…]

Ayer, ayer… yo iba,
desnudamente hecho
para evitar olvidos,
a través de jardines
y jardines perpetuos.

[…]

Ellos también miraron
los jardines de Al-Andalus[,]
lentamente llenándolos
de rosas vencedoras.

[…]

Ellos vinieron del desierto,
o sea, prometidos
a las húmedas vidas del futuro.
Cada lanza en la muerte,
cada rosa en el mármol,
cada castillo roto
como por otro sueño,

cada día encelado
de naranjos totales,
cada casida hecha de ternadas palabras,
cada espejo que el cuerpo
duplicó en el deseo,
cada aroma robado
de un aceite dormido, eran tan solamente
oasis inventados en el largo desierto
de deberse a las vidas.

[…]

Muy por debajo del agua
oigo guitarras ardiendo,
música de lejanías
encendidas en mi alma.
Oigo caballos que trotan
entre cenizas lejanas:
caballos que son las sombras
de la historia acuchillada. (365-66, 368-71, 393 y 414)

Desde el primer verso de la cuarta estrofa anterior, se retrata a los hispano-musulmanes como viajeros semejantes a aquellos "pueblos alborales" de *El viaje interminable*. "Ellos" también viajaron hacia el encuentro, hacia la hispanidad, contribuyendo con otros orígenes, otra presencia y otra "memoria", las cuales se presentan siempre como en fuga, en crisis, en una inestable permanencia, por los constantes oxímoros que el sujeto lírico emplea a la hora de referirse a esta herencia, quizá con el objetivo de criticar la negación, el olvido, el silencio, la minimización o ignorancia que ha padecido en el siglo XX y XXI.

En las susodichas estrofas, se explicitan catorce marcas culturales hispano-musulmanas:

1) El "naranjo" reaparece como el árbol representativo de la esencia hispano-musulmana para el sujeto lírico. Esto motiva, inclusive, el polípote que le dedica a modo de juego musical en la segunda estrofa. El desarrollo de esta figura es *rara avis* y única en toda la producción poética de Albán. El "naranjo", junto a otras frutas, verduras, arroz, caña de azúcar y algodón, fue traído a las tierras andalusíes que eran más prósperas que las demás islámicas (Montgomery Watt, 1974). El "naranjo", en cuanto marca cultural, remite al *nāranŷ*, específicamente al tipo llamado borde: un fruto amargo de piel rugosa y color rojo vivo, que tuvo mala reputación en al-Ándalus del XI, ya que las desgracias acaecidas a los reyezuelos de las taifas se relacionaron con su cultivo, según el tratadista granadino al-Ṭignarī (siglo XI) (Pérès, 1983; García Sánchez, 1987-1988). El sujeto lírico alude a la siembra de "naranjos" al exterior de catedrales, como Santa María de Sevilla; y al interior, como en el Patio de los Naranjos de la catedral sevillana y la mezquita de Córdoba.

2) “El número de plata/ con que hirieron al cielo” evoca al *samā* o ciencia del cielo: la astronomía, ligada en ocasiones con la astrología. Este conocimiento científico estuvo influido en todo o en parte por Ptolomeo (Pérès, 1983). En el siglo IX, ‘Abbās ibn Firnās construyó el primer planetario del que se tiene noticia (Valencia, 2011). En el siglo X, las matemáticas y la astronomía fueron favorecidas por al-Ḥakam II (915-976) (Montgomery Watt, 1974). Entre los siglos XII y XIII, la astronomía y la astrología fueron dos de las ciencias más avanzadas en al-Ándalus y heredaron conocimientos sobre cosmografía, alquimia, álgebra, trigonometría, física, entre otros (López-Baralt, 1985; Vernet, 1999). En el nivel astrológico, se practicaron las astrologías: 1) genetlíaca, la cual pronostica el futuro de una persona según el día y hora de su nacimiento; 2) mundial, basada en las grandes conjunciones y establecen ciclos anuales; 3) interrogativa o de elecciones, la cual da aproximaciones sobre cuándo debe comenzarse un acto para que sea favorable (Vernet, 1999). En todo caso, se partía del principio de que la conjunción de los astros repercute en la felicidad o desgracias y, por ende, proporciona presagios funestos o favorables. Para los Hermanos de la Pureza, las influencias celestes comenzaban a operar sobre el ser desde que era un embrión y determinaban el carácter individual concreto, a pesar de que los actos humanos fueran libres (Cruz Hernández, 1957a). En la práctica sufí, el *samā* designaba, “dentro de la teología y la mística, el concierto espiritual del cielo. Une el canto, la música y la danza, símbolo de la ronda de los astros, que es una teofanía, una manifestación de Dios con todo su poderío” (Chevalier 119-20). El *munaŷŷim* o astrólogo se convirtió en un personaje indispensable en todas las cortes pequeñas andalusíes del siglo XI. Cuando se equivocaba, se lo trataba con la mayor desfachatez; no obstante, se creía en su ciencia, aunque con cierto escepticismo. Inclusive, con base en el *samā*, el geógrafo e historiador granadino Ibn Gālib (siglo XII) llegó a describir la psicología de los andalusíes: “los españoles tiene la constante preocupación ―ya que están bajo el régimen de Venus (*al-Zuhara*)― de vestir hermosos trajes y comer bocados escogidos, de ser limpios y puros, amar los placeres y el canto e inventar nuevos aires musicales; dado que sufren la influencia de Mercurio (*‘Utārid*), llevan bien sus negocios (*ḥusn al-tadbīr*), cultivan las ciencias, aman la sabiduría, la filosofía, la justicia y la equidad” (cit. en Pérès 26). La particular fascinación de los pueblos islámicos por Venus se observa, por ejemplo, en la adaptación de Juan Ruíz respecto de la influencia venusina en el *Libro de buen amor* (López-Baralt, 1985). Poetas andalusíes

entreveraron sus versos con imágenes zodiacales; por ejemplo: Avempace compuso experimentos literario-astronómicos; Ibn ‘Arabī elaboró una interpretación esotérica de los distintos cielos planetarios con base en su saber astrológico (López-Baralt, 1985).

3) La mezquita aparece como centro sagrado de oración, reunión y clases sobre religión, lectura de textos piadosos, descanso y meditación. Estos sentidos se reflejan en los nombres *masjid* o lugar de prosternación y *yami‘* o lugar de reunión. Asimismo, se la menciona metonímicamente por el “alminar” o el galicismo “minarete”: torre donde sube el almuédano o muecín para convocar a la oración. Se aluden, igualmente, el sometimiento y la *ṭahāra* o pureza ritual, mediante las cuales se expresa la devoción por Alá, siguiendo las frases determinadas y los gestos preceptivos de la *ṣalāt* u oración ritual, la *rak‘ah* o genuflexión y *suyud* o prosternación; todo con el fin de comunicarse con Alá y alcanzar la *tashahhud* o afirmación de fe (Díaz-Mas y Puente, 2007).

4) La arabización del siglo IX permitió la adopción oficial del árabe en la literatura y las ciencias, antes que el persa, el sánscrito, el griego, el romance mozárabe y el latín (Vernet, 1999). Dicha arabización se dio gracias a los nombres, las genealogías, el rito jurídico *mālikī*, la popularidad de la lengua árabe y la comunicación con Oriente Medio (Montgomery Watt, 1974). Por la lengua árabe, se beneficiaron los progresos culturales andalusíes.

5) La náutica permitió que los musulmanes llegaran a la península ibérica y convirtieran al-Ándalus en un país marítimo. Estos, ayudados por las costumbres de navegación egipcias, bizantinas, griegas y bereberes, se proyectaron sobre el Mediterráneo y programaron inclusive peregrinaciones cada vez más por mar hacia la Meca en el siglo X (Pérès, 1983). Como aclara Vernet, para el siglo XIII: “Posiblemente uno de los mayores servicios hechos por los árabes a la cultura sea la transmisión a Occidente de los diversos elementos técnicos, de arquitectura naval (vela latina y timón de codaste), astronómicos (determinación de coordenadas) y geográficos (cartas náuticas), que iban a permitir la navegación Atlántico adentro” (349).

6) La costumbre islámica de los harenes y esclavas en los serrallos andalusíes se distinguió desde los comienzos, porque la sangre de los pocos hombres árabes que migraron hacia la península se diluyó con las concubinas hispan-romanas e hispano-visigodas. Mínima fue la cantidad de mujeres bereberes o judías que conformó los harenes hispano-musulmanes. Además, el islam ortodoxo de ese

momento consideraba a la mujer como sumisa y objeto de placer, su participación en la génesis de la raza era totalmente desdeñable; sin embargo, para los andalusíes la mujer no era reclusa de las reglas islámicas: ellas gozaron de mayor libertad, inclusive hubo poetisas que se expresaron sin problema alguno (Montgomery Watt, 1974; Pérès, 1983; Galmés, 1996; Moral, 2013). Con base en la tradición del harén, el exotismo decimonónico estableció "un arquetipo de mujer musulmana en el que se unían la tendencia erótica, la pasión por el misterio y la atracción por el color local" (Litvak, *El jardín…* 100).

7) "La artificiosa naturalidad de sus jardines" (Cruz Hernández, *Historia…* I... 28) ilustra la concepción hispano-musulmana de la naturaleza embellecida por el trabajo. El *rawḍ* o jardín fue considerado un "oasis", un espacio reconfortante de la existencia. Los hispano-musulmanes fueron conscientes del valor de lo vegetal: esta es una diferencia entre "ellos" y los nómadas árabes, pues los primeros perdieron su *nisba*-s[252] étnicas ligadas a una existencia nómada o semiciudadana y se arraigaron al suelo y amor a la tierra. De ahí que esta evolución de los musulmanes en al-Ándalus, el paso desde el nomadismo hasta el sedentarismo, estuviera cerca de generar un sentimiento nacionalista (Pérès, 1983). La construcción del *rawḍ* se encontraba unida al agua, las imágenes y conceptos coránicos del jardín-paraíso. Su presencia cultural, artística y filosófica se amplió y alcanzó nuevas dimensiones en la poesía cortesana y áulica árabe y andalusí[253]. Los espacios ajardinados, las aguas y el vergel procuraban una visión maravillosa y propicia del ambiente ideal para la creación poética, como ocurrió durante el desarrollo de la poesía cortesana. La concepción del jardín-paraíso islámico perdura hoy: se encuentra materializada por el Jardín Feliz en el Palacio de los Leones de la Alhambra (Puerta, 2011).

8) La "rosa en el mármol" alude al trabajo visual clásico árabe, observable no solo en la concentración floral de los jardines, sino también en la estética geométrica y caligráfica, *al-jaṭṭ al-muŷarrad* o caligrafía de limpia ejecución, y la ornamentación mural de los edificios (Puerta, 2011). La ornamentación fue parte esencial de la arquitectura y su paradigma estético brotó del vergel; al respecto, dijo el granadino Ibn al-Jaṭīb (1313-1374): "Otra rama del arte de la construcción

[252] La *nisba* es un adjetivo de relación que indica el origen étnico de un musulmán (Pérès, 1983).

[253] Algunas de estas nuevas dimensiones se observan en las denominaciones: *ŷanna* o jardín, paraíso; *ŷanna al-juld* o jardín de inmortalidad; *ŷanna* y *ŷannāt al-na'īm* o jardín y jardines de delicia; *ŷannāt al-ma'wà* o los jardines de la Morada; *ŷannāt al-firdaws* o jardines del paraíso; *ŷanna 'āliya* o el jardín elevado; *ŷannāt 'adn* o jardines del edén; *rawḍa* o vergel; *rawḍat al-ŷanna* o jardín del paraíso; *ḥadā'iq ḏāta bahŷa* o amenos jardines (Puerta, 2011).

es la formada por la decoración y ornamentación, que consiste en realizar sobre los muros figuras en relieve hechas con yeso fermentado y agua. A continuación se retira el cuerpo de yeso con un resto de humedad y se le da forma armónica tallándolo con punzones de hierro hasta que quede bello y hermoso. A veces, se recubren también los muros con fragmentos de mármol, ladrillo, cerámica, nácar o azabache; se dividen en partes homogéneas o diferentes y se aplican sobre la cal según las proporciones y las disposiciones calculadas por los artesanos. De esta manera la pared aparece ante los ojos como un trozo de jardín adornado" (cit. en Puerta 50).

9) Las fortificaciones andalusíes exhibían formas y complejidades diferentes, según la misión por desempeñar o su localización (Malpica Cuello, 2003; Pavón, 2004; Arteguías, 2013). Entre ellas se encuentran alcazabas, alcázares, *husûn* (castillos) y *qila* (fortalezas) rurales. Por un lado, las alcazabas constituían recintos fortificados y amurallados, sitos dentro de una ciudad, con el objetivo de refugiar a pobladores, guarniciones y gobernantes en caso de asedio. Poseían fines militares, políticos, religiosos y administrativos. Eran, por tanto, ciudadelas autosuficientes. Algunos ejemplos son las alcazabas de Badajoz, Mérida, la Alhambra, Málaga, Almería, Calatrava, Ibiza y Calatayud. Por otra parte, los alcázares eran palacios fortificados donde residía la aristocracia. Algunos son los Reales Alcázares de Sevilla, Toledo, Segovia o la Aljafería de Zaragoza. Por su parte, se desconocen las características de los *husûn* y *qila*, aunque se sabe que conformaban alquerías y torres para vigilar caminos, territorios de cultivo, recursos estatales y proteger a los campesinos y su ganado en tiempos de guerra. Se construyeron algunos de ellos en Alcalá de Guadaira, Alcalá de los Gazules, Alcalá de Henares y Calatalifa.

10) La *qaṣīda* es un género literario creado por los beduinos en tiempos preislámicos. Presenta una forma rigurosa, monorrima, con métrica cuantitativa, sin ninguna articulación interior. Tiene partes bien establecidas: *an-nasib* o prólogo amoroso, *ar-rahil* o relato de un viaje por el desierto con descripción del medio físico, *al-madith* o panegírico, que puede ser sustituido por una *hiyā* o sátira, a la cual suele seguir otra casida de respuesta, además de un *fajr* o vanagloria y una *rizā* o *marziya* (un elogio fúnebre) (Valencia, 2011). Más adelante se expondrá sobre sus temáticas. Por el momento, el sujeto lírico la reconoce como una de las herencias lírico-épicas musulmanas más significativa.

11) El “deseo” de unión amorosa se puede observar en la herencia sufí y la poesía cortesana. Sobre la unión amorosa en el sufismo se ha comentado. Galmés (1996) observa generalidades sobre el origen y evolución de la segunda. El espíritu cortés empezó en la *ǰāhilīya* y fue expresado por casidas narrativas y poemas amorosos. La amada era descrita erótica y sensualmente, pero aun como una mujer distante, caprichosa, bella y cruel. Entre los siglos VII y VIII, o período *hiǰāz*, la mujer adquirió mayor libertad respecto de la moral musulmana estricta y, así, despreció las normas del velo y el claustro. Los motivos temáticos corteses fueron la unión amorosa, el abandono, el alejamiento, la discreción y el mantenimiento del secreto, la búsqueda del placer prohibido, la aparición inoportuna del *raqīb* o guardián. Sin embargo, no es en *hiǰāz* cuando el espíritu cortés encontró su propia vía. A finales del siglo VIII, en Irak, gracias a la escuela de Basora y de Baššar ibn Burd y al-ʻAbbās ibn al-Ahnāf, se incrementó el ideal cortés. El primero de estos poetas destacó el amor puro y el secreto de las relaciones amorosas; el segundo, el carácter cruel y distante de la dama, la complacencia en el sufrimiento y el dolor, la muerte por amor como martirio. En este período, el panegírico y la sátira perdieron función social y el individualismo se apropió de la poesía lírica, dentro de la cual se retomó la castidad o amor *udrí*, practicado por la tribu preislámica de los Hijos de la Pureza. En el siglo IX, se alarmó el islam oficial de Bagdad por los giros individualistas o herejía en la literatura. No obstante, en ese momento y espacio la cortesía alcanzó su plenitud. El jurista iraní Ibn Dāwūd al-Isfahānī realizó la primera sistematización poética del amor cortés en el *Libro de la flor*, una antología de versos de amor, cuya mayor originalidad fue extraer la moral cortés independiente de la religión y la mística. El amor cortés llegó a al-Ándalus en el siglo IX por cantoras orientales (García Gómez, 1971, 1989). El mayor texto cortés andalusí es el *Collar de la paloma* de Ibn Ḥazm, en el cual se codifican el amor *udrí* y la *vita nova* del islam hispano-musulmán. La libertad de la mujer en al-Ándalus frente al islam oriental llevó a que la figura de la dama se convirtiera en dueña y señora absoluta frente a la esclava amante. Así, con el florecimiento de la poesía cortés amorosa, la mujer se convirtió en un ser supremo e idealizado y se favoreció su emancipación, ya que la mujer andalusí, igualada al hombre, reivindicó su derecho de vivir. En este siglo, aparecieron poetisas cultas, ilustradas, refinadas en su espíritu, sentimientos y privilegiadas por el amor cortés rendido por los hombres.

12) Los “perfumes y ungüentos eran de uso general en todas las clases sociales, y los hombres, lo mismo que las mujeres, los usaban en gran cantidad” (Pérès 314). La alusión a los perfumes en al-Ándalus era constante cuando se describía poéticamente a las flores. Los perfumes más imponentes fueron los de almizcles de violeta, mirto, junquillo, amapola, nenúfar, rosa y jazmín. Los perfumes se guardaban en bolsitas de cuero. Los pebeteros se destinaban a los perfumes más valiosos. Se decía en al-Ándalus que: “Las cualidades reales se comprueban por el perfume exquisito que se exhala en los lugares en los que las gentes pierden su identidad, como los baños públicos, los campos de batalla y los lugares santos de peregrinación” (Pérès 315). Por tratarse de las sensaciones “cuyo goce está desprovisto de intelectualismo, y por ende, el más crudo, el menos espiritual, y el más sensual” (Brunetière 138), las olfativas fueron recurrentes en el exotismo español para transformar el sentimiento en sensación, principalmente aquellos perfumes asociados a la voluptuosidad, devanados en pebeteros, fragancias que entorpecían la razón, adormecían y embotaban los sentidos y trasladaban a un mundo de ensoñación (Litvak, 1985).
13) La “guitarra” fue mencionada desde el siglo XIII en textos del mester de clerecía y el *Libro del buen amor*, aunque su forma difería de la actual, ya que se refería a las periformes guitarra latina (con cuerdas de tripa y fondo plano) y la guitarra morisca (con cuerdas metálicas y fondo abombado) (Díaz y Alcaraz, 2009). El prototipo de la guitarra española del siglo XVI nació en el siglo XIV, del contacto entre la guitarra hispano-cristiana, similar a la vihuela, y la guitarra morisca (López, 1983). Se utiliza la guitarra desde el siglo XIII para la música cortesana, bailes y canciones populares.
14) El “caballo” fue el animal más apetecido por árabes y orientales, debido a su velocidad y pureza de sangre, su eficacia tanto para labores cotidianas como militares. Este animal fue retratado con frecuencia en la poesía andalusí del siglo XI y la pintura exótica española del siglo XIX (Pérès, 1983; Litvak, 1985).

El sujeto lírico asimismo alude a la *fitna*, los disturbios y guerra civil que condujeron a la desintegración del califato de Córdoba, los reinos de taifas, el reino nazarí e inclusive la expulsión de los moriscos, como parte de la propia historia, la cual nunca evade ni parcializa. Se marcharon físicamente en el siglo XVII, pero permanece su legado material, ideológico, filosófico, religioso, usos y costumbres. Aunque su presencia sea cuestionada y paradójicamente desapareció sin desaparecer como en los “cuentos” —escúchese una relación

con la expresión "Érase una vez" del título—, sus voces religiosas y culturales *son* verdades del ser hispánico:

> *¿Pero quién se ha marchado*, fue la sombra
> la que tuvo que huir con las bandadas,
> o fue la sed desierta de caminos,
> o tan sólo el ayer rompió las frentes
> y estalló el horizonte en la mañana?
>
> […]
>
> *Ellos se fueron no, y se quedaron no,*
> *hasta volverse lentamente ardidos,*
> *espejismos serenos de sí mismos.*
> *Espejismos quizá, como tú, como yo,*
> *que somos los espejos de la verdad cambiándose*
> *por la luz incesante de sus días*.
>
> […]
>
> Pero, *como en los cuentos doradísimos,*
> en los cuentos que son
> la cara pajarera de la vida,
> *ellos ante el amor con el amor cayeron,*
> singularmente azules,
> *solo el alfanje en una esquina sola*
> *y sus cuerpos temblando como heridas*
> —digo heridas y sé
> que estoy diciendo sueños. (369, 436 y 440)

Pese a las adversidades, "ellos" siempre manifestaron un sentimiento de pertenencia por la patria andalusí y el sujeto lírico retoma este sentimiento y lo enuncia, ya que la "tierra" como la "palabra" son "oasis", fuentes de "vida" de todo ser: "La tierra se va yendo. Queda el ansia/ de la tierra en los ojos. La palabra/ que es un oasis en la sed del tiempo/ por entregarlo todo a sus bandadas".

Los hispano-musulmanes, en definitiva, enriquecieron con un amplio legado la identidad del ser hispánico. "Ellos" también llegaron con tantas voces hasta una "orilla encendida". Esta metáfora se repite en relación con *El viaje interminable,* ya que los hispano-musulmanes, desde los pueblos semíticos preislámicos, viajaron, "desembarcaron", desafiaron, desearon, conquistaron, vivieron, soñaron, idearon, construyeron, legaron múltiples voces. "Ellos", como sus ancestros viajeros, descubrieron en la totalidad del espacio la unicidad de Alá. Por eso, su "memoria" inconsciente les permitió regresar en este nuevo territorio a lo primordial simbólico, mítico, cultural y social ("aire"), para conquistar Occidente y reinventarse a sí mismos en medio de un contexto heteroglósico ("lejanías"). "Ellos", iguales a los "pueblos alborales" que a través del ser hispano-cristiano llegaron hasta América, arribaron a la península ibérica en un tiempo específico que, para el sujeto lírico,

viene a ser la época primaveral. Por tanto, como en *El viaje interminable*, en *Érase una vez al-Ándalus*, el Encuentro de 711 ocurre en un cronotopo determinado por la "orilla encendida" y la "primavera", sobre el cual nace el ser hispano-musulmán que, consecuentemente, viajará a través del ser hispano-cristiano hasta esa otra "orilla encendida" trasatlántica en el siglo XV para terminar de configurar al ser hispánico total. Ese que es también el sujeto lírico, y el lector según su opinión. Un ser hispánico en quien lo hispano-musulmán se homologa —he aquí el valor del símil— a las otras voces fundacionales ("estatuas incendiarias") de la hispanidad:

> *Ellos también soñaron una orilla encendida,*
> *una encendida orilla que le bastara al hombre,*
> *y buscaron refugio en los pendones*
> que en el viento ya fueron —y son viento—,
> *y llamaron a Dios a sus ventanas,*
> sin saber —como ahora no sabemos—
> que *Dios es la ventana,*
> *y el paisaje y el hombre que los mira.*
> *Tuvieron que aprender las lejanías*:
> las dolorosas del incierto
> espejo del ayer,
> *y regresar a la raíz del aire,*
> *la raíz que es el hombre bajo el hombre.*
>
> *Igual que tú, que yo,*
> *que la mirada del poema en torno.*
> *Igual que las estatuas incendiadas*
> *que sobre el día están y son el día*. (435)

En "Málaga", "Al-Saqundi lo dijo interminable:/ *son la tierra y el mar los que te hicieron./ Los hombres te soñaron azorados,/ fuerza breve y plural/ es del hombre una vida y otra vida*". El sujeto lírico le cede la palabra a este historiador cordobés (1231-¿?), quien habla también en el epígrafe para describir a esta provincia andalusí —"Málaga reúne las visiones de la tierra y del mar…" (cit. en Albán, *Infinita…* 368)— y, con ella, a al-Ándalus, su expansión terrestre y marítima, a la efímera permanencia de sus seres y obras, su historia pasada y presente; sus voces que trascienden ante la "sombra", el desprestigio, la indiferencia, el "olvido" historiográfico e ideológico de algunas ideas de hispanidad. Sin embargo, el "ayer" es siempre una lámpara ante el vacío, el silencio, la tergiversación de la identidad. En este "ayer", se reconoce crítica y poéticamente a esa voz *otra*, parte del "sueño" del ser hispánico.

3.3. DOS HERENCIAS MÁS: UNA OBRA ARQUITECTÓNICA Y OTRA DE INGENIERÍA

"La mezquita de Córdoba", como se argumentó, motiva en el sujeto lírico la énstasis de la *unitas indistinctionis*. Junto a su experiencia mística, él valora este emblema del arte y arquitectura omeyas hispano-musulmanas, que comenzó a construirse en 785 sobre la basílica visigótica de San Vicente Mártir. ʻAbd al-Raḥmān I compró en este año a los cristianos cordobeses la basílica. Mandó derribar y edificar en su lugar parte de la sala que linda con el patio. Su obra fue acabada por Hišām I (757-796) hacia 796. ʻAbd al-Raḥmān II (788-852) trasladó el muro meridional, que contiene el nicho orientado hacia la Meca, más hacia el sur. Al-Ḥakam II continuó la construcción en esa dirección: hacia 962 mandó derribar de nuevo el muro meridional y levantar otro, terminado hacia 965. Asimismo, se edificaron el *miḥrāb* y las capillas abovedadas delante de él. Entre 987 y 990, Almanzor (939-1002) amplió la mezquita: respetando el muro meridional, llevó hacia atrás el muro oriental; se instalaron lámparas de plata y las campanas de la catedral de Santiago de Compostela, cuando Almanzor conquistó Galicia. Cuando se reconquistó Córdoba, estas campanas fueron devueltas a Santiago. Su construcción y hasta la última de sus ampliaciones, en efecto, estuvieron relacionadas siempre con los destinos de la dinastía omeya (Burckhardt, 1995). Desde el siglo XIII, se convirtió en la catedral católica de la Asunción de Nuestra Señora. Así pues, esta basílica-mezquita-catedral ilustra parte del sincretismo y heteroglosia culturales hispánicos.

La parte más antigua de la "mezquita" expresa la aparición inesperada de una nueva tradición arquitectónica, cuyas reminiscencias se encuentran en los edificios omeyas y sirios. Los arcos de herradura se inspiraron en la arquitectura visigoda. En tiempos de ʻAbd al-Raḥmān III (912-961) todavía el alminar era cuadrado en corte transversal como los alminares de Siria (Montgomery Watt, 1974). Esta "mezquita" engloba, como valora Gómez-Moreno, tal "originalidad, el desconcierto de no descubrirse nada, cerca ni lejos, capaz de razonar su estructura, su decoración, su estética peculiar, tan ajena de lo consagrado en servicio de las religiones monoteístas" (44).

Desde los epígrafes, se llama la atención sobre la iluminación característica de la "mezquita": "El número de lámparas de la Mezquita de Córdoba es de 240, más cuatro grandes lámparas de la galería central, más la mayor, donde dicen que arden mil cincuenta y cuatro candilejas" (Ibn Bashkuwal, 1101-1183, cit. en Albán, *Infinita*… 373) y "Mirad las lámparas brillando en la noche a través de los vidrios. Como lenguas de reptiles se mueven desde el mediodía, y no cesan de agitarse" (Galib ibn Rabah al-Hayyam, siglo XI, cit. en Albán, *Infinita*… 373). Tales descripciones evidenciarían que las lámparas de esta mezquita,

como las del resto en general, eran a veces de metales preciosos (Pérès, 1983). Su "luz" alude tanto a la luminosidad física del recinto sagrado como a la experiencia mística tenida dentro por el sujeto lírico; pero, además, a la presencia-ausencia del hispano-musulmán y su fe. Sin esa "luz" y su "palabra", el sujeto lírico vive "sed" y "frío" (símbolos catamorfo y teriomorfo). Por eso, dialoga con el "Señor" cristiano y reflexiona sobre el reemplazo de una religión por otra debido a las causas políticas, económicas, militares, sociales y culturales de la Reconquista[254]. De este modo, aquella "sed" y "frío" se asocian con lo religioso, pero no en sentido místico, sino institucional y con la destrucción y expulsión de lo hispano-musulmán, el desprecio por sus obras que vinieron a ser "pisoteadas, quebradas, rescatadas". El asíndeton sugiere ese tránsito desde la decadencia consecuente de la Reconquista hasta la revaloración posterior de este legado. No obstante, el paralelismo "la luz se fue/va" insiste contrariamente en su ausencia. En todo caso, sus "lámparas", su presencia física, ya no está, pero sí su herencia material, la cual permanentemente efímera, como todo lo andalusí según el sujeto lírico, lo único que puede suscitar es preguntas sobre la desolación, la soledad, el vacío y la oscuridad existencial y cultural que supondrían el repudio y el olvido de lo hispano-musulmán, esa otra "mitad espejera del milagro" que son el ser hispánico y su "memoria". Una "luz" distinguida sobre todo por las vivencias de lo sagrado que al final, sean hispano-cristianos, sean hispano-musulmanes, es la misma: el sometimiento al misterio tremendo y fascinante de lo numinoso. Así pues, el sujeto lírico articula una experiencia mística, una revaloración cultural y una crítica sobre la aceptación histórica del legado hispano-musulmán en torno a este lugar de oración y enseñanzas religiosas:

> *Se fue la luz. ¿Adónde*? *¿Qué camino*
> *toma la luz cuando se muere el ángel*?
> *¿Qué pueblo se llevó su profecía*
> *—vértigo del ayer en la palabra—*
> *de escarcha imaginada por la sangre*?
> *Se llevaron sus lámparas que fueron*
> *la mitad espejera del milagro,*
> *la mitad de la sed de la memoria*
> *y la mitad de Dios para el asombro*.
>
> […]

[254] Con el empleo de este término, no se pretende dar eco a la carga nacionalista, romántica y colonialista con que se acuñó dicho vocablo en el siglo XIX y se utilizó aun en el XX. Se recurre al término como "la mayoría de los historiadores que emplean el concepto para hacer referencia a la progresión territorial de los núcleos políticos del norte peninsular en detrimento del espacio dominado por los musulmanes del sur, los autores no participan ni de un 'españolismo' recalcitrante ni de la idea de que aquella dinámica expansiva respondiera única o principalmente a la deliberada y expresa voluntad de los gobernantes cristianos de recuperar las tierras de sus antepasados visigodos y de restablecer el culto cristiano en toda la Península, siendo así que en sus análisis privilegian otro tipo de causas, al margen o por delante de las religiosas o irredentistas, como las políticas o las socioeconómicas, para explicar aquel fenómeno" (García Fitz 154).

Señor, ¡qué frío hay en la sed
si no quedan palabras!

Cuando la luz se va, ¿quién es la luz?
Yo vengo lentamente de mí mismo
subiendo hacia el perdón de tus ojos sin tregua,
a través de mezquitas sumergidas,
pisoteadas, quebradas, rescatadas
como presa que no agota el tiempo.
Y llego aquí, donde la misma tierra
alza tantas columnas como gritos sin nadie.
Donde los que vivieron y vivieron
dejaron humedades doblegadas.

Llorar es un estigma de ceniza.
En donde ya no hay lámparas
el llanto cae sin volver
sobre la sombra inmune.

[…]

Pero la luz se fue. Una a una las luces
se llevaron la luz irrevocable.
Cuando la luz se va, dime, *¿qué queda*
entre todas las cosas y los hombres?
¿Queda acaso la arena del deseo
que vino del azul y ya no es sangre?
¿O el espasmo violáceo de la muerte
donde las torres vuelven a la piedra?

[…]

Pero la luz se fue. *Todas las lámparas*
se apagaron de pronto maldecidas,
poseedoras de fugas —fuga es todo el ayer—.
Precario es siempre Dios ante el olvido. (373-74)

Por otra parte, el sujeto lírico detiene su mirada en otra obra hispano-musulmana, esta vez una de ingeniería. La *nā'ūra* o la noria es una máquina hidráulica inventada por los musulmanes orientales e introducida en al-Ándalus por los omeyas, si no existían ya en tiempo de los romanos (Pérès, 1983). Las norias giraban a lo largo de los ríos de al-Ándalus. Se empleaban para elevar el agua y llevarla a través de canales elevados a las huertas y campos cerca de las orillas (Burckhardt, 1995). Las norias y los albercones nazaríes ilustran las novedosas obras andalusíes, empleadas para la conducción de aguas e irrigación de jardines y albercas elevados (Puerta, 2011).

Por su circunferencia, rueda elevadora y ruidos, varias norias fueron motivo lírico en la poesía hispano-musulmana.

El gramático Maḥbūb (¿?-908) describió una noria de este modo:

Esta máquina capaz de gemir, tiene párpados que no disminuyen la masa glauca de agua pura derramada sobre sus bordes.

> Ella hace llorar pero para resucitarla, gracias a las lágrimas de sus párpados, aparece un jardín con tapices de flores.
> Las hay rojo oscuro, de resplandeciente amarillo, completamente blancas y grisáceas.
> Se diría que los cangilones sobre su dorso son perlas para adorno colocadas sobre una diadema que ciñe la frente. (cit. en Pérès 210)

La almunia que ʻAbd al-Raḥmān III había acondicionado cerca del Guadalquivir se encontraba regada por una noria, la cual subsistió probablemente hasta el período de al-Ḥakam II y fue —si no esta, su reemplazo— la cantada por el toledano Ibn Baṣṣāl (siglo XI) en el Huerto de la Noria. Asimismo, la del *Mayŷlis al-nāʻūra* o Salón de la Noria del rey al-Ma'mūn (Toledo) fue metaforizada por Ibn al-Sīd como una camella que había perdido a su cría. En *Dār al-ʻArūsa* o La casa de la novia, en el palacio de Muḥammad V, el granadino Ibn Zamrak (1333-1394) comparó la noria con una camella sedienta (Puerta, 2011).

El epígrafe de "La noria del jardín" rescata otra, la cantada por Ibn al-Abbār: "¡Oh Dios!, es una noria/ como una esfera celeste/ en donde no se elevan los astros./ Sube y baja el agua por ella/ como la nube que bebe los mares/ y luego entrega el agua sobre el agua" (cit. en Albán, *Infinita…* 423).

Un poema aproximadamente de 1242 de Abū ʻAbd Allāh ibn Abī l-Husayn, ministro de Ifrīqiyā (Túnez), metaforiza a la noria así:

> El hombro curvado inclinado hacia la tierra,
> abreva el polvo con lluvia de perlas.
> Su parte superior dispara cual arco sonoro
> rayos de agua todo alrededor,
> comparable a las esferas celestes; pues sus efusiones
> parecen cometas combatiendo la sequía.
> Es un juglar que, encantado por el baile de las ramas,
> da volteretas, armado de espadas brillantes.
> No creo que sea de sed que gima tanto,
> si las aguas corren por sus hombros:
> más bien que ella sea cantadora y el jardín un bebedor,
> pues siempre bebida y cante van unidos.
> Los claros mechones de agua sobre la madera oscura
> son como dones claros sobre lo oscuro de los ruegos. (cit. en Burckhardt 77)

Por su parte, el sujeto lírico, manteniendo un isosilabismo octosilábico, canta:

> *La noria está loca, loca*
> *de beber estrellas sólo*
> *para quedarse sin luz.*
> *Levantando los espejos*
> *de la tarde hacia la noche,*
> *de la noche hacia el silencio*
> *y del silencio hasta Dios,*
> *ella se pasa su vida*
> *de noria de las estrellas.*
> Estrella ella misma, *sabe*
> *que girar es el destino*

de las criaturas que el hombre
ha creado fungiendo a Dios.
Yo te escucho por detrás
de las guerras y sus puentes,
girando en el sueño eterno
que el hombre cree que vivió.

[…]

Pero sólo tú, *espejo*
que rompe miles de espejos,
sigues girando en la huerta
de Córdoba, sin adiós.

¿Qué poder hace que gires
todavía contra el silencio?
¿Será la arena del hombre
que su aliento te entregó?
¿O acaso las lejanías
en ti giran condenadas
a beber lo que no beben:
agua que voló y voló?

Dime el secreto que tienes
en tu girador milagro,
y la pleamar asustada
que en tus aspas se quedó.

¿Acaso el agua es la mano
de dioses que nunca parten
ni regresan, sólo mueven
ay, con sus dedos traslúcidos
todas las norias del tiempo,
las norias todas del hombre,
las del ayer, las del siempre,
las del mañana y del nunca,
las norias que giran nieblas[,]
nieblas que giran historias,
historias que giran sangres,
sangres que florece ciegas
en las aspas del dolor?

Dime el secreto sin tregua
de tu giradora sombra,
tú que subes, tú que bajas
entre el agua y su canción.

Noria de todos los tiempos,
gira sin pausa en la huerta
de Córdoba, gira loca
como corresponde a un sueño
que ha resistido al incendio
de la historia sin amor.

Nosotros también giramos[,]
moneditas del silencio,
llevando agua de la muerte
a la vida inexplicable.
Agua que sólo recogen
los cántaros que son Dios. (423-25)

El primer y reiterado atributo de la "noria", según el sujeto lírico, es "loca", porque ella es y sabe un "secreto" ajeno al ser profano. Ella, como todo iniciado, parece "loca" quizá porque algún aspecto de su comportamiento escapa a las normas comunes. "La sabiduría iniciática parece locura para el buen sentido vulgar" (Chevalier y Gheerbrant 654). Este aspecto y conocimiento trascendental fueron obtenidos por la "noria" al "beber estrellas sólo/ para quedarse sin luz". Su luminosidad le viene del "agua" y el sol: de lo divino, pues ambos constituyen hierofanías y teofanías que le dan vida. La noria lleva esta "luz" con sus cangilones a la "noche" y al día siguiente. Este movimiento sugeriría el devenir diario, pero traza en realidad un recorrido circular iniciático que comienza en la "tarde", abarca la "noche" y parece terminar en la mañana; sin embargo, no culmina en una mañana común, sino en la mañana —presencia y destino— de "Dios". Su movimiento marca un ciclo de "silencio" y unión místicos, que recuerda en este sentido a las etapas místicas de la "Noche oscura" de Cruz (2010). Su movimiento giratorio, pues, establece una comunicación entre lo terrestre y lo uránico. Retóricamente, se establece esta relación por medio de la gradación ascendente. La "noria", por tanto, aparece como un símbolo cíclico, ya que eterniza el tiempo y reúne al ser con lo trascendental. Dicho simbolismo es reforzado por "la pleamar asustada/ que en tus aspas se quedó", pues la asociación agua-luna representa una epifanía (Eliade, 1964), claramente vinculada con los símbolos cíclicos. Aun así, por la "luz" que recibe y emana, la "noria" también figura como símbolo espectacular; y por su movimiento de subida y relación con el vuelo del "agua", como símbolo ascensional.

El sujeto lírico se refiere explícitamente a la "noria" del Huerto cordobés, esa misma que Ibn Baṣṣāl cantó. Aunque remite a una en concreto, en esta "noria" se escuchan otras, ya que ella es "todas las norias del tiempo". El sujeto lírico, pues, la(s) apostrofa y, con ello, la(s) personifica e invita a seguir girando, aunque no es necesario, porque ella(s) continúa(n) con su "girador milagro" desde ahí, desde hace diez siglos, en los huertos que son la palabra poética de los andalusíes y el sujeto lírico albaniano. Detrás del tiempo histórico ("las guerras y sus puentes"), la "noria" es enunciada, se levanta, gira y le recuerda al ser su naturaleza sagrada y el movimiento cíclico de su existencia. La "noria", por tanto, es eterna en el tiempo y el espacio no solo por ser "espejo" del círculo celestial, las ruedas solar y lunar, el disco zodiacal, sino también por la poesía.

Esta obra de ingeniería es la vencedora del devenir temporal profano. El ser es consciente del "silencio" y la "arena" de su finitud, pero la "noria" estimula su intuición, de modo que contempla en ella su propia permanencia en el tiempo y el espacio gracias a sus transfiguraciones vitales. Este sentido se refuerza con la metáfora superpuesta de la sexta estrofa, pues la estructura se vuelve continua como el movimiento de la "noria" y el tiempo

infinito de la naturaleza sagrada del ser. De ahí que, para el sujeto lírico, la "noria" sea un reflejo de los humanos ("moneditas del silencio"), porque beben el "agua" purificadora y revitalizadora y por ello bajan, mueren, ascienden "llevando agua de la muerte/ a la vida inexplicable", se reintegran en lo absoluto y bajan a continuar las vidas. Los seres son como los cangilones de la "noria": continentes del "agua" esencial sagrada.

En modo intertextual, la "noria" albaniana no sugiere monotonía ni estancamiento temporal ni espacial, ni derrota, ni angustia, ni un movimiento circular nulo como sí "La noria"[255] de Machado, romancillo de *Soledad. Galerías. Otros poemas*. Los símbolos catamorfos en el poema albaniano son superados por el simbolismo ascensional, espectacular y cíclico; mientras que en el machadiano se ven reforzados por la "mula vieja" (símbolo nictomorfo y teriomorfo).

La "noria", en definitiva, se le revela al ser místico. Su secreto está en su forma "loca" y movimiento: eternizar el tiempo. Por esto, le parece al sujeto lírico que es movida por la divinidad. Su poder es el eterno de "Dios", porque ambas fuerzas son constantes y trascienden toda realidad. Aunque se trata de una obra de ingeniería humana, su esencia simbólica es trascendental. El sujeto lírico no solo se detiene en describirla como lo hicieron los poetas andalusíes, sino que contempla en ella una revelación sobre la cosmicidad, la naturaleza sagrada y el tiempo cíclico, como promesas de reintegración con el Uno.

3.4. CIUDADES ANDALUSÍES

"En los ojos de la tarde/ yo me quedo, tú te marchas./ Sólo los hombres esperan,/ siempre las ciudades parten" le dice el sujeto lírico a Granada, en la canción que le dedica. Mientras el ser es eterno por su naturaleza sagrada, las "ciudades" son efímeras porque constituyen obras humanas, pero son permanentes por sus restos —más que físicos— simbólicos e históricos, los cuales llevan al sujeto lírico a contemplar en ellos distintas verdades existenciales, filosóficas y místicas. Para eso, recurre a la topografía como figura descriptiva y les dedica un poema a siete ciudades andalusíes: Málaga, Almería, Sevilla, Granada, Madīnat Bastha (actualmente Baza, Granada), Alcalá de Henares y Alicante.

Debido a estar bañadas por el mar o atravesadas por un río, la mayoría de estas ciudades fue cantada por poetas hispano-musulmanes, quienes describían los lugares de su infancia,

[255] "La tarde caía/ triste y polvorienta./ El agua cantaba/ su copla plebeya/ en los cangilones/ de la noria lenta./ Soñaba la mula/ ¡pobre mula vieja!,/ al compás de sombra/ que en el agua suena./ La tarde caía/ triste y polvorienta./ Yo no sé qué noble,/ divino poeta,/ unió a la amargura/ de la eterna rueda/ la dulce armonía/ del agua que sueña,/ y vendó tus ojos,/ ¡pobre mula vieja!…/ Mas sé que fue un noble,/ divino poeta,/ corazón maduro/ de sombra y de ciencia" (107).

juventud o vida errante; ilustraban pintorescamente modos de vida; manifestaban su adhesión a al-Ándalus, considerándolo un país netamente distinto del resto del imperio musulmán (Pérès, 1983).

El sujeto lírico, por su parte, ensueña cada una de ellas. Por eso, las asocia con un elemento principal que manifiesta su ensoñación y aparece diseminado en cada texto.

3.4.1. MÁLAGA O LA ENSOÑACIÓN DEL MAR

Málaga fue fundada por fenicios, dominada por cartagineses y romanos, recibió luego la presencia vándala y, a mediados del siglo VIII, la musulmana y bereber. Todos "ellos" fueron viajeros marítimos. El sistema feudal hispano-visigodo fue suplantado por lo privado, el urbanismo y las relaciones contractuales de la sociedad islámica. Por este motivo, Umar ibn Hafsūn (850-917) enfrentó al estado omeya, tratando de defender los últimos derechos feudales de la aristocracia hispano-visigoda. Una vez bajo el dominio de ʻAbd al-Raḥmān III, Málaga, en tanto centro neurálgico del Estrecho de Gibraltar, se desarrolló económicamente gracias a la artesanía, el comercio y el desarrollo agrícola (debido al contacto con la cultura asiática e hindú). Su población se incrementó y, con ella, la ciudad se expandió, así como las edificaciones civiles, administrativas y religiosas dentro de la muralla. Se convirtió en un puerto y fortaleza amurallada, regada por el río Guadalmedina y el mar. Sin embargo, la *fitna* la transformó en la taifa de la dinastía hamudí en el siglo XI. Con la presencia almorávide y almohade entre los siglos XI y XII, se incrementó su auge económico y comercial dirigido al Mediterráneo y Marruecos. Dicho reino se prolongó hasta 1487, cuando la ciudad fue conquistada por los hispano-cristianos, quienes la asediaron durante seis meses y le cortaron su avituallamiento hasta que la población se rindiera. Esta fue esclavizada y condenada en muchos casos a pena de muerte (Guillén, 1957; Ruíz, 2000; García, 2002; Corrales, 2005).

El sujeto lírico canta a "Málaga". Ensueña en el "mar" malagueño el viaje de sus antepasados musulmanes que vinieron desde la "sombra" *abbāsí*, sobre la oscuridad marina —para los árabes, como para los griegos, el "mar" corresponde a un ámbito peligroso y terrible (Pérès, 1983)—, hasta el "azul" luminoso que en estas nuevas costas les ofreció la vida, el crecimiento y la plenitud terrestre y marítima, que el susodicho epígrafe del cordobés al-Saqundi (1231-¿?) evoca sintéticamente. De ahí que el sujeto lírico invite al otro —a su antepasado o a su lector actual— a acercarse al "mar", a ese punto de Encuentro, para que presencie objetiva y subjetivamente, histórica y poéticamente, la voz hispano-musulmana ante el "espejo" de la "memoria" y la reconozca, a pesar de su derrota, su expulsión física y su "olvido". Se lanza de nuevo una crítica contra esta omisión y rechazo cultural. Reconocer esta

voz que trajo el "mar" es aceptar su "sueño" colectivo, humano, religioso y cultural, como parte de la hispanidad.

En definitiva, "Málaga" es, gracias al "mar" —su agradecimiento es reforzado por la repetición diseminada—, una "orilla encendida" y, por tanto, centro heteroglósico del diálogo inherente al ser hispánico:

> El espejo es la sombra del espejo.
> En donde el mar termina, nace el río.
> *Málaga se quedó junto a sí misma*
> *perfectamente decidiendo el mar*.
>
> […]
>
> Málaga baja al mar como quien sabe
> que no hay mar, que no hay mar,
> sino la exacta
> visión de mar que entre los ojos nace.
>
> Dime que fue aprendida la memoria
> de irse hacia la luz creando la tierra
> ferazmente indefensa, sostenida
> por una hora de luz que es todo el mundo.
>
> […]
>
> *Nunca huirás del ayer, como una lámpara*
> *de sangre, sol y sueño inaccesibles*[,]
> *el ayer solo y solo te cercará ante el mar,*
> *te acosará en las noches contra el muro*
> *de tu propia belleza precarísima*.
>
> *Por estas calles*, cuando los relojes
> giran en sus abismos sentenciados,
> *oigo pasar al fin las lejanías*:
> *los pasos más borrados, los del hombre*
> *que sueña que no sueña, porque tuvo*
> *diez siglos para el sueño sonorísimo*
> *y todos los demás para el olvido*. (368-69)

3.4.2. ALMERÍA O LA ENSOÑACIÓN DE LA PIEDRA

En Almería, se han encontrado vestigios iberos, fenicios, griegos, púnicos, vándalos, visigodos, romanos y musulmanes. ʻAbd al-Raḥmān I encomendó la protección de sus costas a los yemeníes. ʻAbd al-Raḥmān III trasladó la capital de la cora a al-Mariyyāt Baŷŷāna, después de contrarrestar a los rebeldes mozárabes y fatimíes. Así nació Almería, como ciudad marítima, en 955. En esta época, se comenzó la construcción de su alcazaba, actual patrimonio histórico-cultural. Con su muralla, se convirtió en la segunda fortaleza mayor andalusí. A principios del siglo XI, conformó la taifa de la dinastía *sqlabi* y alcanzó su prosperidad bajo el mandato de los reyes eslavos Jayrā (1014-1028), Zuhayr (1028-1038) y

al-Mu‘taṣim (1052-1091). Por abarcar prácticamente una tierra seca, Almería obtenía sus recursos del Mediterráneo y Marruecos hasta el siglo XII, cuando los enfrentamientos contra las tropas hispano-cristianas de Alfonso XII y los almohades le cerraron su acceso al mar y decayó (Torres, 1957; Castro, 1966; Montgomery Watt, 1974; Tapia, 1976; Pérès, 1983; Suárez, 2007; Ruíz, 2008).

Entre los poetas hispano-musulmanes, Almería destacó entre elogios y críticas principalmente por las características de su geografía física. El algaravío Ibn Darraāŷ al-Qas̱tallī (958-1030), cuando arribó a la ciudad, cantó: “Al vislumbrar el palacio de Almería, se sabe que se va a desembarcar en un mar de generosidad cuyo puerto está hecho de perlas y de coral” (cit. en Pérès 147). Al-Naḥlī (siglo XI) comparó esta ciudad con el paraíso: “Almería era un paraíso, pero he cometido una falta tan grave como la de Adán” (cit. en Pérès 123); él fue expulsado por al-Mu‘taṣim. Contrario a este poeta, el granadino al-Sumaysir (¿?-1091) proclamó: “¡Qué fastidio es habitar en una ciudad como Almería! Sus habitantes no hallan lo que desean./ Es una ciudad en la que sólo hay frutas cuando el viento sopla, y en ocasiones sopla y otras veces no” (cit. en Pérès 149). El jaenés Al-Fatḥ ibn Jāqān (¿?-1134) subrayó la pobreza de los recursos agrícolas: “Esta provincia es muy pequeña; produce poco y se la abarca con la mirada; las nubes derrama inútilmente sus gotas bienhechoras, pues no produce ni fruta, ni trigo; los campos, en su mayoría estériles; sólo la artemisa crece” (cit. en Pérès 150). Sin embargo, la realidad actual contrasta con estos epígrafes: desde 1961 en la zona de El Ejido se implantaron los enarenados bajo invernaderos y el riego por goteo, con los cuales la prosperidad agrícola y el desarrollo económico se incrementaron hasta tal punto, que hoy por la cantidad de invernaderos este municipio almeriense se conoce como el corazón del Mar de plástico. Por su parte, el epígrafe del poema dedicado a esta ciudad es unos versos del ceutí al-Idrisi (1099-1162): “Almería está cercada de rocas/ y de piedras duras y afiladas./ En ella no hay polvo,/ como si hubieren pasado/ la tierra por una criba,/ y hubiesen querido/ que sus raíces fueran sólo de piedra” (cit. en Albán, *Infinita*… 381). Este último epígrafe parece aludir a las proximidades de Macael y a sus canteras de mármol blanco. Acorde con esto, el sujeto lírico albaniano canta:

> *La piedra dijo sí*.
> *La rosa de la piedra dijo*: *siempre*.
> *Almería fue hecha de la primera sombra*
> —que es igual que la luz
> *pero atada a la piedra del silencio*.
>
> *Aquí ellos llegaron a recordar*:
> oficio de ceniza contra el tiempo.
> Pusieron un pendón signado por el fuego
> y tejido por todas las lejanías abiertas.

Ay, no llegaron a quedarse,
ni a sentir la agonía del regreso indefenso.
Simplemente llegaron a recordar.
Como niños perpetuos dormidos en su asombro.
Llegaron a recordar que vivir y vivirse
es un oficio de horas incendiadas.
Vigilaron el mar con números de sangre,
pero en cada destino agotaron el suyo.

[…]

No pretendieron las raíces todas,
simplemente soñaron
que cada día y cada noche
eran sólo un color —y su revés— del hombre.

[…]

Yo llegué a Almería
cuando abril se entregaba a las rosas de piedra.
Yo venía de un lejano
trópico de raíces incendiadas.
Primero vi la piedra señalando mi frente.
Después el mar de piedra trocando potestades.
Y luego el cielo hecho
de luminosa piedra transparente —fue el cielo—.
Y las casas pequeñas más blancas que su abismo
sorprendido en la historia por mi asombro.
Y la Alcazaba ahí, apariencia inmortal,
buscando transparencias.

[…]

Que Almería no sólo es piedra de este mundo.
Que también es la piedra estallada del sueño.
La roca sentenciada a mirarse ante el mar
por tanta eternidad que se parece al hombre.
Es la rosa de piedra que no agota su sombra.
Un destino de piedra alrededor del mar.
Un espejo de piedra que refleja el agobio
de la estrella que nimba todas las soledades. (381-83)

En estas estrofas, resuena la herencia poética andalusí en torno a las descripciones almerienses como ámbito rocoso, calcinado por el sol, árido, pardo, de vegetación esteparia y pocas aguas fluviales y pluviales.

Para el sujeto lírico, se trata de un espacio de contrastes. Los musulmanes llegaron a esta tierra y la conquistaron. Clavaron un "pendón" como símbolo ascensional de su soberanía militar, jurídica y religiosa. Este "pendón" recuerda aquel estandarte verde con una orla blanca, llevado por un mozárabe al servicio de al-Mu'taṣim: "Una verde bandera, que se ha hecho de la aurora blanca un cinturón, despliega sobre ti un ala de delicia/ […] Que ella te asegure la felicidad concediéndote un espíritu triunfante; observa con atención los felices augurios que harán surgir ante ti el éxito" (Abū-l-Aṣbag Inn Arqam, siglo XI, cit. en Pérès 354). Desde esta tierra desértica, "ellos" se proyectaron vivamente sobre el "mar". El poema

parece aludir a las imponentes flotas omeyas del siglo XI: la del califa al-Nāṣir, cuyos astilleros estaban en Almería y en Qaṣr Abū Dānis (Alcácer do Sal, Alentejo, Portugal); o bien la del almirante Ibn Ramāḥis, la cual dominaba el Mediterráneo y aseguraba el tráfico entre Alejandría y Almería. A la caída del califato, los principados de Badajoz, Sevilla, Denia y Valencia se repartieron estas flotas (Torres, 1957; Tapia, 1976; Pérès, 1983; Suárez, 2007; Ruíz, 2008). A esta tierra "ellos" llegaron a recordarse: a (re)descubrirse y (re)inventarse con base en sus orígenes y "memoria" islámicos, pero soñando, (re)creando, sus "raíces" como "niños perpetuos", porque sin infancia no hay ensoñación, plenitud, cosmicidad; y sin canto cósmico no hay creación, poesía, "memoria" ni identidad (Bachelard, 2002b). Su identidad brotaba y crecía, pero en medio de un territorio, donde el "color" de su solidez "silencio" y sequías (símbolos catamorfos y teriomorfo) les advertía la monotonía del tiempo, su pobreza y posterior caída. De ahí que el "pendón" connote igualmente la bandera que en 1147 Alfonso VII levantó al conquistar, aliado con el estado genovés, la urbe almeriense: bandera con la enseña genovesa de la cruz de san Jorge, que inspiró a la actual de esta provincia (Ruíz, 2008).

Como los musulmanes, el sujeto lírico llega a este cronotopo del encuentro: él llega en primavera a "Almería", esta otra "orilla encendida" de al-Ándalus. A diferencia de los primeros, él no proviene de una zona desértica, sino del "trópico". De nuevo se sugiere a Costa Rica como tierra natal del sujeto lírico y se afianza la identificación de Albán con el sujeto lírico. Con el arribo de este, se reactualiza el Encuentro de lo hispano-cristiano, hispano-musulmán e hispano-judío presente en "Almería" —metonimia de al-Ándalus y España en general— con lo americano. Nuevamente, el viaje articula una *coincidentia oppositorum* en un espacio que es por sí mismo reunión de contrarios.

Como detalle, se representa la "primavera" con la antonomasia "abril". Los poetas árabes y andalusíes, cuando hablan de las estaciones o los períodos de floración, emplean los nombres de los meses solares y no lunares; no toman sus nombres del calendario juliano, sino del siriaco: *kānūn* (diciembre-enero), *šubāt* (febrero), *āḏār* (marzo), *naysān* (abril). Esta es una tradición siriaca importada por los omeyas hasta Occidente, la cual se puede leer en versos de Ibn Ṣāra de Santarém (1043-1123): "Se diría que el mes de octubre o noviembre es como el mes de abril, pues reviste sus colinas de rosas y junquillos" (cit. en Pérès 152); o bien en los de Albán, tanto en *Todas las piedras del muro* como en *Érase una vez al-Ándalus*.

Por otra parte, el sujeto lírico, debido a su ensoñación poetizante, transforma la realidad fenomenológica del desierto almeriense en una "piedra" reveladora de lo trascendental. Pasa de ser la "piedra" profana y amenazadora, imagen tradicional en la poesía andalusí, a configurar un ámbito de plenitud cósmica, donde la "luz" ya no representa un elemento

abrasivo y aniquilador, sino la hierofanía y teofanía del "cielo" y las "potestades" del *mysterium tremendum et fascinans*. Es la "luz" que despierta en la "piedra" la vivencia de lo trascendental y cósmico; "luz" que, como parte de la unidad y armonía cósmicas, rutila —considérese el movimiento global que la gradación ascendente y descendente marca— sobre el suelo almeriense, su "mar", el "cielo", lo blanco de sus "casas pequeñas" y la "piedra" de la "Alcazaba", paradójica solidez y "transparencia" como ahora "Almería" entera para el sujeto lírico.

En fin, "Almería" se revela como *coincidentia oppositorum*: desierto y paraíso, aridez y humedad marina, obra natural divina y obra de la arquitectura humana, el pasado y el presente, lo peninsular y lo americano, lo terrenal y lo uránico, lo inmanente y lo trascendente, "piedra de este mundo" y "piedra estallada del sueño". Ella es, como el "hombre", la "roca sentenciada a mirarse ante el mar", ante la plenitud y la "eternidad", dado que ambos presentan una doble naturaleza y pertenencia cósmica.

3.4.3. SEVILLA O LA ENSOÑACIÓN DEL AIRE

En Sevilla resuenan ecos fenicios, tartesios, cartagineses, romanos, visigodos y musulmanes. Sevilla fue la capital provincial inmediata después del Encuentro y la conquista musulmana; en 717, la capital se trasladó a Córdoba. Durante el califato de Córdoba fue cora; luego, taifa de la dinastía *abbādí*, al mando de Muḥammad ibn ʻAbbād desde 1013 hasta 1042. Durante este período, se convirtió en el centro más importante de la actividad política e intelectual de toda la parte meridional de al-Ándalus. Por eso, atrajo un alto flujo de población, fomentado por la fertilidad del suelo y la facilidad de las comunicaciones por vía terrestre y fluvial. Las cortes de Muʻtaḍid (1042-1068) y Muʻtamid (1068-1091) fueron las más brillantes de al-Ándalus. Sevilla fue, asimismo, capital del imperio almohade, hasta que en 1248 Fernando III la incorporó a la corona de Castilla. Como consecuencia, fue repoblada por la aristocracia castellana, fungió como capital del reino de Sevilla, alojó a la corte itinerante en varias ocasiones y tuvo voto en cortes (Cagigas, 1951; Montgomery Watt, 1974; Pérès, 1983; Valencia, 1988; Cardoso, 2006; García, 2013).

Según Pérès (1983), Sevilla inspiró añoranzas en sus visitantes, poetas o en quienes la abandonaron momentánea o definitivamente. Quizá un ejemplo es la cita de al-Saqundi: "Dios la ha llamado/ madre de sus ciudades,/ corazón de su gloria" (cit. en Albán, *Infinita*… 389). Este epígrafe motiva al sujeto lírico a contemplar las glorias y el prestigio de esta ciudad entre los andalusíes y, por consiguiente, lo lleva a componer una copla, con la cual —siguiendo la etimología latina de su nombre: *copula*— une pasado y presente, un "aquí" y un allá, historia

y ensoñación, lírica y épica. La copla, con los ecos de sus orígenes hispano-musulmanes, le sirve al sujeto lírico para exaltar la reunión de contrarios que es, en su opinión, "Sevilla":

Sevilla tiene un silencio
como de frente con alas.
Tiene un aire, tiene un aire
de bandera coronada.

Una canción sin orillas
la sueña del alba al alba.
¡*Que hay un río todo encendido*
que la deja enamorada!

[…]

¿Pero quién dice la sombra
que se quedó acorralada
debajo de las *coplillas*
donde estaba la *Alcazaba*?

Respóndeme tú, rocío
confidente de los mapas,
y tú, luz de todo el mundo
que en Sevilla es una espada.

Era la reina del aire,
y en el aire campanada.
Era la escogida y única
que a la tierra le faltaba.
La borraron, la cruzaron
de cruces encadenadas.
Cada piedra fue de nuevo
lentamente acuchillada.

Y aunque quedaron las calles
cual serpientes enceladas,
y la Giralda, espiral
que en su punta no se acaba.

Y aunque la Torre a la par
del río se hizo de plata,
y las mezquitas cambiaron
a Dios por Dios. ¡*Nada pasa*!

Quedó el aire, quedó el aire
de Sevilla en las ventanas,
y ese rumoroso cetro
de la gracia entre las almas.

Quedó el aire, quedó el aire
tan parecido a una llama,
que en las tardes de Sevilla
el aire es una mañana.

Ah, la perfecta, perfecta
oportunidad vengada,
la de todas las canciones
donde se agota la espada.

Yo no soy de [*a*]*quí, yo tengo*

tantas sangres enceladas
en mi sangre, que me duele
mundo a mundo la mirada.

Yo soy la voz todavía
en el ayer extasiada,
la doble lengua del aire
que en Sevilla no se acaba.

Por eso me quedo aquí,
en estas calles de escarcha,
delgadísimas de ayer,
laberintos como el alba.

Testigo de los *naranjos*
donde tanto azul los salva.
Que de todas las sevillas
sólo queda la cantada. (389-91)

Se representa a "Sevilla" por medio de un isomorfismo de símbolos ascensionales ("frente con alas", "bandera", "ventanas", "cetro", "naranjos", "azul"), espectaculares ("alba", "luz", "llama", "tarde", "mañana") y diairéticos ("aire", "espada"), con el fin de construir su imagen de ciudad luminosa, soberana, ejemplar, pura y en constante crecimiento. Sin embargo, la repetición diseminada y la reduplicación focalizan la atención en el "aire", cuyo calor es una "espada" que corta y define a "Sevilla" como un espacio diferente, *otro*, en relación con el resto, como se distinguió en las épocas omeya, *abbādí* e hispano-cristiana. Su "aire" es la suma de "perfecta" de su "luz".

El "aire" sevillano es, para el sujeto lírico, como dijera Bachelard (2002b), el ensueño mismo, lo maravilloso, lo fascinante que habla, ilumina y permite volar a la imaginación simbólica y la ensoñación poetizante. El "aire" es la "luz", la imagen poética creada con el impulso de la respiración y la palabra. Es la consciencia objetiva y subjetiva, histórica e inconsciente del sujeto lírico y su identidad heteroglósica, "la doble lengua del aire/ que en Sevilla no se acaba" y se revela. Cuando el sujeto lírico respira el "aire" de "Sevilla" para cantar su copla, armoniza, por *inspiración* y espiración, la ensoñación del espacio y los sentidos: la "luz", vuelo de las "alas", perfume de los "naranjos", los colores de la ciudad y el "azul", la vibración de "las calles/ cual serpientes enceladas". Así, respirar es *inspirar*, reintegrar, ensoñar el "ayer" en el presente, lo trascendental en lo inmanente. El "aire" caliente de Sevilla, por tanto, es una ensoñación *inspiradora*, ya que despierta la consciencia fenomenológica y poética del sujeto lírico, por lo cual él resuena —como diría Minkowski (1999)— con la imagen poética y sus voces culturales. El mundo de la ensoñación aérea es *el* mundo, y este mundo soñado le revela al ser posibilidades de su crecimiento en su realidad contingente, ya que el "aire" acumula símbolos, sueños, recuerdos, historia.

En este planteamiento de la inspiración, se escuchan ecos del pensamiento de Avicena. Para este, la *nafas* o respiración no obedece al soplo del aire, sino al aliento o espíritu vital, el puente entre el alma y el cuerpo, el instrumento del alma a través del cual esta influye sobre las fuerzas naturales que existen de forma latente en el cuerpo y mantiene el equilibrio de los humores vitales. La respiración física es la imagen externa de esta relación, pues mantiene la unión entre el cuerpo sólido tendente a la rigidez y la fuerza vitalizante del espacio aéreo, igual que el espíritu vital une al cuerpo con el alma. De ahí que, según Avicena, el aliento vital se difunda desde el corazón hacia los miembros (Burckhardt, 1995).

El "aire", en este poema, por tanto, constituye una ensoñación cósmica. Es una apertura hacia un mundo *otro*, donde la ensoñación lo conduce al recuentro con lo esencial, y qué más esencial que el "aire", el hálito vital fenomenológico y divino que armoniza la doble naturaleza y pertenencia del ser, así como su fuerza psíquica. El sujeto lírico respira en "Sevilla", se *inspira*, ensueña y canta su copla. Su respiración lo tranquiliza y le revela simultáneamente lo interior y lo exterior. Su copla y las voces culturales son "aire". La poesía lo ayuda a respirar y (auto)conocer(se) mejor en cuanto sujeto heteroglósico, hispánico: "Yo no soy de [a]quí, yo tengo/ tantas sangres enceladas/ en mi sangre, que me duele/ mundo a mundo la mirada."

Por otra parte, se enuncian siete símbolos, marcas culturales o monumentos propios de esta ciudad:

1) El río Guadalquivir fue uno de los más celebrados en la poesía andalusí, puesto que baña dos metrópolis: Córdoba y Sevilla. El sevillano Abū-l-Qāsim ibn al-ʻAṭṭar (911-997) y el dianense Ibn al-Labbāna (1044-1113) describieron, respectivamente, las orillas de este río orladas de olmos: "Nos hemos embarcado sobre el epíteto de Alá convertido en río; se diría una serpiente que tiene en sus costados el ornato moteado de las burbujas;/ o mejor dicho, un sable cuya hoja relampagueante hubiera girado para tomar de la sombra extendida sobre los bordes una espléndida vaina" y "Era una tierra que en el momento que la ocupaba parecía cubierta de antorchas que plantas surgidas en los espíritus hubieran encendido" (cit. en Pérès 213). Los cautivantes atributos luminosos dados por estos poetas al Guadalquivir parecen resonar en los versos albanianos, en los cuales dicho río "todo encendido" deja deslumbrada a la ciudad y sus contempladores.
2) La copla, en cuanto género, surgió en España en el siglo XVIII, como herencia del romance, que a su vez transmitía realidades geopolíticas, culturales, amorosas y

religiosas hispano-musulmanas, hispano-judías e hispano-cristianas desde los reinos de taifas. El ideal épico del romance deriva de las *arŷūzas* andalusíes (Cruz Hernández, 1957a; Román, 2010; Cabo Aseguinolaza, 2012). Sobre este género se habla más adelante. Por tanto, la resonancia de las "coplillas" y su "gracia" dentro de esta copla albaniana dejan escuchar los ecos literarios y culturales, inclusive populares, aún en la poesía hispánica contemporánea.

3) *Al-Mubārak* o la "Alcazaba" comenzó a construirse en 713. A partir de 720, se la utilizó como residencia real árabe y, posterior a la Reconquista, en 1248 fue el alojamiento del rey Fernando III. Se ha mantenido hasta hoy con modificaciones y restauraciones. Es la expresión máxima del estilo mudéjar cortesano que tiende a seguir las pautas omeyas. En este estilo artístico, se testimonia la simbiosis de ambas sociedades (hispano-cristianos e hispano-musulmanes), consecuencia a su vez de la adopción en la vida de los reinos cristianos de gran parte de la cultura material e intelectual de al-Ándalus (Montgomery Watt, 1974). Fue declarada Patrimonio de la Humanidad en 1987 (Muñoz, 2002; Unesco, 2013). Apenas hay pasajes que la describan en versos del cordobés Ibn Zaydūn (1003-1071), Ibn ʻAmmār, el siciliano Ibn Ḥamdīs (1056-1133), el marrakechí al-Marrākušī (1185-1224) o Ibn al-Abbār (Pérès, 1983).

4) La "Giralda" es el campanario de la catedral de Sevilla y la torre más representativa de la ciudad. Su construcción inició en 1184, por mandato del califa almohade Yusuf I (1135-1184). Su estilo sigue el del alminar de la mezquita de Kutubia (Marruecos). Evidencia rasgos hispano-musulmanes en sus dos tercios inferiores e hispano-cristianos en el tercio superior. Es uno de los principales monumentos almohades de al-Ándalus, su estilo es más próximo a los anteriores estilos andalusíes que al estilo contemporáneo del norte de África. Entre 1558-1568, se la coronó con un estilo renacentista: se le colocó el Giraldillo, veleta de bronce y escultura más grande del renacimiento europeo. Fue declarada Patrimonio de la Humanidad igualmente en 1987 (Montgomery Watt, 1974; Muñoz, 2002; Unesco, 2013).

5) La "Torre a la par/ del río" se referiría a la del Oro, declarada monumento histórico-artístico en 1931; pero el predicado "se hizo de plata" alude asimismo a la Torre de la Plata (siglo XIII), la tercera torre medieval más alta de Sevilla tras la Giralda y la del Oro, parcialmente restaurada en 1989 (*ABC Sevilla*, 1989), y en pésimas condiciones en la actualidad.

6) La aljama de Sevilla fue demolida y sobre su solar se inició la construcción de la catedral de Santa María en 1433. De la antigua mezquita únicamente se conservan la Giralda y el Patio de los Naranjos.
7) Los "naranjos" son representativos del ambiente andalusí, aunque en "Sevilla" podrían referirse específicamente a los sembrados en el patio de la catedral, al exterior de esta o en el patio de los Reales Alcázares.

En el nivel intertextual, se advierten dos relaciones. Por un lado, la habitual comparación de las ciudades cercanas a un río o al mar, con una novia engalanada para la boda. En este sentido, el sevillano Ibn Ḥiṣn (siglo XI) dijo de Ḥimṣ ("Sevilla"), cuando se encontraba en Córdoba, a orillas del Guadalquivir: "Te pareces, cuando el sol está en el ocaso, a una novia esculpida en la belleza:/ El río es tu collar, la montaña tu diadema que el sol corona como un jacinto" (cit. en Pérès 125). El sujeto lírico albaniano sintetiza su comparación, metaforizando a "Sevilla" como "reina". Por otro lado, parecen escucharse ecos de la primera estrofa de "Era un aire suave"[256], de Darío, en la quinta de las susodichas estrofas. El primer verso de ambas comienza con el mismo verbo, se hace referencia a la ensoñación aérea, la música que en el "aire" se transmite y la figura de la "reina": "Sevilla" en el caso albaniano, la "marquesa Eulalia" en el dariano.

En el plano histórico, desde la sexta hasta la octava estrofa, con versos épicos propios de los romances de que procede la copla, se explicita la transformación religiosa, cultural y arquitectónica que sufrió la ciudad después de la Reconquista en el siglo XIII.

En la décimo segunda y tercera estrofas, se lee la tercera referencia en todo el poemario respecto de los orígenes del sujeto lírico. Él no es de "aquí", aunque sí lo es, ya que en el ser hispánico se reviven las voces de sus cuatro herencias, las cuales lo llevan a contemplar y experimentar la realidad sevillana, metonimia de la andalusí o peninsular; la realidad hispánica, mejor dicho, porque el sujeto lírico aporta lo americano. Sus cuatro herencias lo llevan a vivir lo hispánico desde una perspectiva más amplia y próxima la heteroglosia que en realidad es la esencia de la hispanidad. Una vez más se confirma el propósito estético e ideológico de *Infinita memoria de América*.

En conclusión, "Sevilla" es la "doble lengua del aire", la reunión de contrarios que define la identidad heteroglósica del ser hispánico: es "ayer" y presente, "aquí" y allá, peninsular y americano, naturaleza profana y sagrada. En el legado sevillano, el sujeto lírico, sinécdoque del ser hispánico, encuentra un "espejo" y, por tanto, experimenta una

[256] "Era un aire suave, de pausados giros;/ el hada Harmonía ritmaba sus vuelos;/ e iban frases vagas y tenues suspiros/ entre los sollozos de los violoncelos" (*Poesía* 161).

prolongación de su identidad. “Sevilla” es todas las “sevillas” evocadas por la palabra poética. La suma de todas sus voces configura su perfección y su perpetuación temporal. “Sevilla” es una metáfora del ser hispánico y su heteroglosia simbólica, cultural, histórica, y la poesía permite inspirarla, reintegrarla, representarla y dialogar con su “aire”.

3.4.4. GRANADA O LA ENSOÑACIÓN DE LA NOCHE

Desde la creación del califato de Córdoba hasta su caída, la zona de la actual Granada estuvo desocupada; no obstante, la cora se ubicó a 10 km al oeste, en Madīnat Ilbīra. Durante el período de taifas, acogió a la dinastía *zīrí*. En 1013, fue fundada Madīnat Garnata y desde ese momento vivió tres épocas: la *zīrí* (hasta 1090), la bereber (1090-1238) y la nazarí (1238-1492). Desde 1482, el reino comenzó a perder territorios en los enfrentamientos contra los hispano-cristianos. El 25 de noviembre de 1491, Abū ʻAbd Allāh Muḥammad XII, Boabdil el Chico (1459-1533) pactó con los Reyes Católicos la rendición del reino. El 2 de enero de 1492 lo entregó a la corona de Castilla (Montgomery Watt, 1974; Peinado y López de Coca, 1987; Álvarez de Morales, 2015).

Cuando suplantó a Madīnat Ilbīra en el siglo XI, Granada comenzó a ser motivo poético; por ejemplo, la describió un poeta anónimo: “—Granada no tiene igual ni en Egipto, ni en Siria, ni en Iraq./ —Ella es la desposada que se nos muestra el día de su boda, y esos países lejanos, en su totalidad, constituyen su dote” (cit. en Pérès 151). La Granada hispano-musulmana, en la revaloración exótica de Oriente, vino a satisfacer deseos de escapismo y permitirles a los españoles un contacto con sus propias raíces (Litvak, 1985; Celma, 1989).

El sujeto lírico compone “La canción de Granada” sobre un isomorfismo de octosílabos con rima irregular, por lo que no se podría afirmar que se trate de un romance. En esta composición, expresa su vivencia de “la noche de San Juan”, cuando “ardían locas las fogatas,/ quemando todas las sombras/ que le sobraban al alma”. Él no contempla las “fogatas” de esta celebración precristiana (supervivencia del antiguo calendario nocturno) como símbolos del progreso, sino como símbolo espectacular-diairético: el fuego hispano-cristiano que deconstruyó la “noche” en la Reconquista y *purificó* el reino hispano-musulmán. Estas hogueras se encuentran aunadas a “las olas de las espadas” que “quebraban” a “Granada”. Estos dos símbolos diairéticos, aspectos positivos del régimen diurno, se oponen al aspecto negativo de la “noche”, el “miedo” y el “frío” (símbolos nictomorfo, catamorfo y teriomorfo), los cuales representan el tiempo trágico de la derrota hispano-musulmana; un tiempo histórico que, a la “luz” de las “fogatas”, le produce al sujeto lírico revivir ese episodio y experimentar un sentimiento de persecución, orfandad y desconcierto: “Granada,

yo tuve *frío*./ *Como los niños sin alba*/ yo tuve frío, Granada/ —*miedo* de todas las lámparas—/ bajo la luz de tus casas./ […] Yo tuve *miedo*, Granada,/ *bajo tu sombra quebrada*,/ *bajo tu sombra tan mía*/ *que no entiendo mi palabra*".

Aunque en un principio para salvarse de los hispano-cristianos al-Ándalus cayó en manos de los almorávides, en manos de estos falleció; sin embargo, los verdugos de los últimos reinos, como el de Granada, fueron las huestes hispano-cristianas y no las berberiscas; los nazaríes de Granada terminaron de sucumbir a las razias, cruz y espada castellanas (García Gómez, 1976; Peinado y López de Coca, 1987; Morales Lezcano, 1988). En estas líneas, pueden resonar ecos románticos, y aun exóticos, de la herencia hispano-musulmana, así como estereotipos decimonónicos de quién es el verdugo justo fiel y quién, la víctima enemiga infiel; pero el sujeto lírico parece partir de esta dicotomía discursiva para cantar escenas en que los hispano-musulmanes sufren y sus bienes ideológicos y materiales son destruidos durante la Reconquista; o bien en que se escucha llorar a las minorías moriscas, y aun hispano-judías, que permanecieron en la península y padecieron un antisemitismo ibérico, el rechazo etno-cultural y religioso de lo *otro*, entre 1492 y 1614:

> Había algo así como un solo
> rumor de lejana escarcha:
> *multitudes que se fueron*
> *pero quedaron lloradas*.
>
> […]
>
> *Ellos aquí se murieron*
> *como todas las campanas*.
> Que al final de los milagros
> siempre las campanas callan.
> […]
> y sueño a sueño se fueron
> hasta las últimas casas.
> Ay, detrás de las montañas
> el mar se quebraba en albas,
> *mientras a ti te quebraban*
> *las olas de las espadas*.
> *Ay, Dios que no esperaba esto*:
> ¡*tu milagro acorralado*
> *quedó brillando en los mapas*!
> Se hace tarde[,] mi Granada,
> debe volar la palabra,
> *y el poeta es una palabra*
> *de las manos de la sangre*.
> Tú, tan perfecta y tan cerca
> de las huellas del milagro.
> *Desde el pasado hasta el siempre*
> *Granada se está quemando*. (413-14)

El sujeto lírico apostrofa a "Granada" y le canta: "El aire es inexplicable/ cuando pasa por tus calles,/ ya no es aire, ya no es aire,/ *es la canción de tu sangre*". No se trata de un "aire" espectacular, diairético y ascensional como el de "Sevilla", sino uno nictomorfo, teriomorfo y catamorfo, suma de la historia trágica y el deterioro de la voz hispano-musulmana, esa "sangre" que comenzó a derramarse desde 1485 por las "calles" granadinas: estos versos remiten a los enfrentamientos entre los hispano-cristianos y Abū ʻAbd Allāh Muhammad az-Zaghall (1444-1494), y la lucha civil entre este y Muḥammad XII.

En el último verso, no deja de escucharse otro fuego que acometió "Granada": la quema de libros islámicos por orden del cardenal Ximénez de Cisneros en 1499 y sus conversiones forzosas.

Por otra parte, en este poema se alude a la Alhambra, sus caligramas arquitectónicos —Ibn al-Ŷayyāb (1274-1349) inició la poetización mural de la Alhambra, la continuó Ibn al-Jaṭīb y luego Ibn Zamrak (Montgomery Watt, 1974; García Gómez, 1985; Puerta, 2011; Valencia, 2011; Gil de Carrasco, 2014)—, arabescos, pórticos, zócalos, jardines, fuentes y estanques; su edificación en general como herencia cultural: "Ellos tejieron la Alhambra/ toda con piedras trenzadas/ […] Ellos trajeron la lluvia/ de sus ojos admirables".

En la poesía del siglo XI, no fue poetizado el palacio de la Alhambra, ya que no existía en ese momento, no era más que una torre bermeja del recinto de la ciudadela (Pérès, 1983). La Alhambra se construyó entre 1344 y 1396. Configura la máxima expresión del arte nazarí. Constituyó una fortaleza pero más aún una ciudad real a escala reducida, con edificios para viviendas, oficinas administrativas, cuarteles, estables, mezquitas, escuelas, baños, cementerios y jardines. Su construcción es ligera. La fortaleza es fuerte, pero los edificios interiores no fueron edificados para durar eternamente: esto habría contrastado con el pensamiento islámico y la consciencia sobre la caducidad de las cosas (Montgomery Watt, 1974; Burckhardt, 1995).

La referencia a este Patrimonio de la Humanidad (1994), condensada en los anteriores cuatro versos albanianos, contrasta con el extenso engalanamiento exótico que tuvieron el palacio, sus ajimeces, urnas, pedrerías, filigranas, colores, palmeras arrayanes, fuentes…, por ejemplo, en la poesía de Manuel Reina, Alberto Cienfuegos y Francisco Villaespesa. En estos tres casos, como en otros, se percibió una "Alhambra, transformada en pura esencia aérea, un espejismo que por momento efectúa una suspensión temporal y espacial. Llega a ser no algo real, sino signo de sueños, de cuentos, reflejos que se dispersan en la transparencia del aire y se abren a un ultramundo maravilloso" (Litvak, *El jardín…* 41).

En definitiva, la "noche de San Juan" genera en el sujeto lírico una vivencia angustiante al remontar la historia objetiva de la Reconquista de "Granada", cuando esta fue esplendorosa

y alabada, como lo manifiesta la cita de Ibn al-Jaṭīb en el epígrafe: "Su trono se mostraba resplandeciente de gloria y daba protectora sombra a las regiones, y su diwan se veía escrito con caracteres de liberalidad y ciencia" (cit. en Albán, *Infinita*… 413). No obstante, el dolor del sujeto lírico por la pérdida del reino de "Granada", y con él de toda al-Ándalus ("Ellos no fueron un hombre,/ y otro hombre: suma y sangre"), parece tranquilizarse al final del poema. "Ellos" trajeron la "lluvia" a sus jardines, sus paraísos, al-Ándalus, y como "las lluvias siempre vuelven/ al camino de los mares" sus voces vuelven a través de la palabra poética al "mar", al dinamismo vital que origina y abastece al ser y sus identidades, en este caso, al ser hispánico y su heteroglosia, dentro de la cual "ellos" son "raíces" *otras* "que entre tus piedras te llaman", "Granada".

3.4.5. MADĪNAT BASTHA O LA ENSOÑACIÓN DE LA TRANSPARENCIA

El sujeto lírico se detiene en otro punto de la provincia de Granada: en la ciudad de Baza. Su nombre proviene de la voz latina: Basti, continuación de Bastitania, denominación dada por los iberos a esta zona. Los musulmanes renombraron la región como Madīnat Bastha, o Batza, de donde proviene la actual toponimia. Se trató de una ciudad amurallada y defendida por torres. La alcazaba ocupaba la parte alta. Los cercados de huertas y árboles rodeaban por fuera los muros. Sobre ellos y su estilo de vida informa el epígrafe de Ibn al-Jaṭīb: "Sus arboledas estaban viciosas de frondosidad y su ambiente era benigno, sin mudanza. Los vestidos de sus habitantes derraman al pasar el aroma del azafrán. Pero sus manos se abatían fácilmente en un asedio" (cit. en Albán, *Infinita*… 395). En 1489, los hispano-cristianos asediaron la ciudad, punto estratégico para su entrada en el reino de Granada. Doblegaron las murallas y asaltaron la ciudad. El 28 de noviembre se comenzaron las negociaciones de la rendición. El 4 de diciembre Madīnat Bastha fue entregada a los Reyes Católicos, día en que aún se celebra la Toma de Baza (López, 1995).

"Medina Bastha" es metaforizada como "cristal", porque ofrece una visión lúcida del "ayer", una imagen de la "memoria" que permanece sobre el "tiempo"; por eso, ilumina y cautiva al sujeto lírico. "Recordar" implica someterse al "tiempo" histórico y este, a lo ido. En consecuencia, se escucha cierto tono disfórico al enunciar la "memoria", al lamentarse de la pérdida de este "ayer". El devenir temporal se encuentra reforzado retóricamente por la metáfora superpuesta. No obstante, se trata de un "llanto" poético: palabras que provienen de una verdad intuida y contemplada. El "llanto" y "Bastha" comparten, por lo tanto, la característica de la "transparencia", ya que esta ciudad como la palabra poética trasciende en el "tiempo", es "eterna" y confirma la verdad del ser: nunca muere.

Redunda la idea de la metempsicosis. El propio sujeto lírico habla de su vida pasada: considera haber renacido y recordar su "muerte" en "Bastha". Estos versos pueden interpretarse asimismo como la voz de los hispano-musulmanes de la ciudad, cuando se los asaltó y derrotó. Sin embargo, más allá de la desaparición de su cuerpo físico, la esencia hispano-musulmana, como la divina, subsisten. Este es el anuncio final de los "ángeles" que, con vehemencia, "gritan" la transformación y eternidad cósmicas, la "transparencia" que es y será el ser hispánico en "Bastha", que esta es y será interminablemente como símbolo en aquella:

Medina Bastha
tuvo ese brillo extraño
de lo que *ya es cristal sin ser memoria*,
de lo que tiene prisa,
prisa entera de pájaro,
agonía de mar sin ser el mar,
avatar perfectísimo de estrella.
Plácida fue la plaza de su nombre.
Toda ella un aroma
sobre la tierra que esperaba cielos.

Esto fue la memoria, y la memoria
tiene un río de noche entre su nombre.
Recordar es ser tiempo,
el tiempo es muerte,
y la muerte una treta del silencio.

Yo traigo un llanto transparente.
Un reino transparente.
Una verdad de transparente, eterna.
Por eso afirmo con mi luz en celo
que Bastha tuvo sed de transparencia.
La única sed que vence eternamente.

Yo morí en Bastha. *Lo recuerdo*: *el cielo*
subió a mi sangre con la torre herida.
fui el último quizá bebiendo adioses,
o uno más de tan frágil, invisible.
Luego supe que todo estaba yéndose:
las calles serenísimas de incendio,
las ventanas creciendo como ríos del aire,
y la muerte borrando una a una las muertes.
Yo no me fui. *Se fue la tierra toda*.
Yo era el ojo de Dios y el mundo, estela.
Y los ojos de Dios —¿sabéis?*— no mueren*,
son cristal permanente del silencio.

[…]

No habrá punto final: *gritan los ángeles*. (395-96)

3.4.6. ALCALÁ DE HENARES O LA ENSOÑACIÓN DE LA TORRE

La Unesco declaró Alcalá de Henares Ciudad Patrimonio Mundial en 1998. Su fundación data de la época celtíbera. En el siglo VIII, sobre el territorio de Complutum, a la margen izquierda del río Henares, los musulmanes construyeron Al-Qalat-Nahar, un emplazamiento propicio para la defensa contra los hispano-cristianos. Sin embargo, en 1118, la ciudad fue tomada y cedida a Castilla. La aljama de Alcalá se distinguió dentro del reino; convivieron en ella, de forma pacífica, hispano-judíos, hispano-musulmanes e hispano-cristianos (Azaña, 2005).

De repente pareciera que la "torre" de Santa María en la plaza de Cervantes invita a la actitud verticalizante, la elevación de la consciencia hasta el nivel de la ensoñación y, por consiguiente, del recuerdo. Esta "torre" lleva a memorar al sujeto lírico otra "torre", una de "Granada", quizás de la Alhambra, aquella que fue apenas en el siglo XI. El epígrafe mismo, inscripción de los murales de la Alhambra, devela que se trata, en efecto, de alguna "torre" de los palacios nazaríes: "No hay otro conquistador excepto Dios". La ensoñación de la "torre" traslada oníricamente al sujeto lírico desde "Castilla" hasta "Granada".

La enunciación poética producto de este viaje ensoñador revela cómo el sujeto lírico añora, lamentándose sin lamentarse —obsérvese la lítote de la segunda estrofa por citar—, la herencia hispano-musulmana nazarí y, por tanto, andalusí en general. Tanto en Alcalá como en "Granada" se observa el mismo "destino" histórico y cultural. Este "destino" aparece inspirado por la noche y relacionado, por tanto, con los astros, como era frecuente en la poesía andalusí (Pérès, 1983).

Por último, se sugiere que el sujeto lírico radica en Alcalá de Henares[257]. Como se ha dicho, él no es de "aquí", pero lo es y se reconoce heteroglósico en el espacio ibérico, castellano o andalusí; él ensueña, recuerda y vive las voces de su identidad:

> *Yo recuerdo una torre*
> *en la noche del viento.*
> Ay, junto al río Henares
> ardían solamente
> las lámparas de Dios.
> Tan cerca del poeta
> todos los vaticinios:
> Alcalá con su miedo
> de perderse en la luz,
> las cigüeñas perfectas
> trayendo levedades,
> y el ocre, tenazmente
> terrestre…

[257] Como dato, Albán residió en Alcalá de Henares desde septiembre de 1978 hasta mediados de 1980.

Él que aquí puso el pie
puso el ala y la sangre.
Quien aquí ganó el mundo
también ganó Granada.
Granada, *yo no debo*
recordarte llorando.
Los espejos cayeron
hacia el agua que eran.

[…]

Yo recuerdo una torre
en la noche, en la alta,
alta Castilla sola:
la estrella en su destino
y la torre en sus muertes.
Tan cerca de mi casa
la recuerdo llorando. (405-06)

3.4.7. ALICANTE O LA ENSOÑACIÓN DEL CASTILLO

En el poema "Alicante, Alicante", se desarrolla una preocupación filosófica en torno a la figura del castillo de Santa Bárbara. Este fue construido a finales del siglo IX por hispano-musulmanes y bautizado con su actual nombre por Alfonso X en 1248, cuando tomó al-Laqant de la taifa de Almería y la sumó al reino de Castilla (Hinojosa, Uroz y Mestre, 1985).

El epígrafe marca la pauta inicial: "El castillo que defiende esta ciudad está construido sobre una montaña que no se puede escalar" (al-Idrisi, cit. en Albán, *Infinita…* 432). La mole rocosa del monte Benacantil y el castillo despiertan en el sujeto lírico una actitud verticalizante que lo invita a enfrentar y superar todos aquellos obstáculos que, por su naturaleza y realidad profanas —isomorfismo de símbolos nictomorfos ("sangre", "luna", "ciudades violentamente rojas", "espejismo"), catamorfos ("ala rota", "silencio", "muerte", "sed") y teriomorfos ("viento")—, el ser encuentra para trascender el tiempo y unirse al Uno. ¿Acaso el cuerpo físico y la realidad circunstancial, fenomenológica, profana pueden ser barrera para el soñador en su viaje hacia lo trascendental? Esto último está representado por un isomorfismo de símbolos ascensionales y diairéticos ("ángel", "Dios", "muralla"). Si bien se suma a esta enumeración la "esfinge" (herencia helénica y egipcia), no representaría un aspecto teriomorfo ni nictomorfo, sino el aspecto terrible de lo sagrado. La verticalidad y lo celestial sugeridos por los símbolos ascensionales eufemizan la monstruosidad de la "esfinge": sus alas y su naturaleza misteriosa pasan a connotar igualmente necesidad y deseo de elevación hacia lo divino ineluctable.

El tránsito existencial humano (vida y muerte, ascensión y caída) está retóricamente sintetizado por el asíndeton. Sin embargo, la reticencia y otros dos símbolos, uno ascensional ("alas") y otro diairético ("lanzas"), contrarían toda limitación que la naturaleza física y

profana suponga. Justamente, esta naturaleza primera del ser lo lleva a trascenderse a sí mismo. La propia "muralla" es invitación "para romper más alas", alcanzar lo uránico y reintegrarse en ello.

El castillo de Santa Bárbara, por tanto, produce un efecto de ensoñación tal, que se convierte en símbolo de trascendencia y protección de lo espiritual, ya que como todo castillo representa lo misterioso e inasequible (Chevalier y Gheerbrant, 1988). Por eso, más allá de la "muralla", todo es incognoscible para el ser, de modo que únicamente por medio de preguntas puede expresarse un saber sobre lo real, lo absoluto:

¿*Hasta d*[*ó*]*nde no se puede llegar*
con esta ala rota,
rota ala del hombre…?
Con esta sangre rota
de escalar el silencio,
con esta luna rota
de la muerte en los ojos.
¿*Qué ángel, Dios, esfinge,*
muralla perfectísima del tiempo
se puede interponer
entre todos los sueños
y el que nace soñándolos?
Subir, cruzar, caer
ganando sólo
milímetros de viento,
arrebatar los dioses a la muerte
y de los ojos mismos
de la tierra con sed
hacer surgir ciudades
violentamente rojas.
[…]
Y al final… no hay final:
siempre habrá otra muralla
para romper más alas,
siempre habrá otro espejismo
para quemar los ojos.
No hay fortaleza, río,
alcazaba o silencio
que no sea destruida,
enlazada, erigida
por las lanzas sedientas
de las vidas del hombre.

Pero, ¡esperad!
¿Qué significa tanta
velocidad que sólo
se alimenta de sueños?
¿A cuál puerto del tiempo
llegará este plural
navío de ser hombre?
Ay, quizá no hay muralla,
no hay camino, no hay puerta
y el hombre es una treta
más fatal que su sombra,
y la historia es un dardo
con los ojos cerrados,

y el mundo entero no es
sino una agonía
que se vuelve palabra.

¡Sólo el poema canta! (432-33)

En la segunda pregunta de la última estrofa se lee una relación intertextual. La cuestión sobre a qué "*puerto* del tiempo/ llegará este plural/ *navío* del hombre" recuerda la sentencia final del poema XXI *Del camino*, de Machado: "y encontrarás una mañana pura/ amarrada tu *barca* a otra *ribera*" (91).

Los últimos diez versos transmiten la intuición final del sujeto lírico después de ensoñar el castillo e interrogarse existencial y filosóficamente. La realidad profana es un engaño, una "muralla" —adquiere ahora un simbolismo nictomorfo— que cubre y oscurece la verdad que el "poema", por ser palabra trascendental, sí contiene y revela: el ser es parte del Uno y, debido a su propia naturaleza sagrada, nunca tendrá obstáculos, porque le está destinado intuir y descubrir la "treta/ más fatal que su sombra" y, por ende, escalar espontáneamente hacia su reintegración con lo cósmico. Mitológicamente, se alude nuevamente al relato de Mahā-mâyâ. Filosóficamente, el planteamiento del sujeto lírico dialogaría con el susodicho pensamiento de al-Kindī, al-Fārābī, Avicena, Algacel, Ibn Masarra, Ibn al-Sīd, Ibn Ṭufayl e Ibn ʻArabī respecto del conocimiento trascendental intuitivo.

3.5. LAS RUINAS

Por causa de la *fitna*, fueron numerosas las esparcidas *āṯār* o ruinas durante el siglo XI en todo al-Ándalus (Pérès, 1983). Se las enunciaba con un tono disfórico y eufórico simultáneamente, un aspecto novedoso en ese momento: se las describía alegremente por su familiaridad, pero también con meditación melancólica. Este nuevo tono de los poetas andalusíes resucitaba el pasado y trataba de representar asimismo el porvenir, un futuro lleno de incertidumbre y amenazas, en parte por la llegada de los almorávides:

> Los poetas no podían expresar de otro modo el pesar que ellos sentían no sólo por el siglo de los Omeyas, ya tan lejano, sino por el siglo XI, cuyo encanto percibían mejor tras haberlo perdido. Creemos que esas ruinas no son ajenas al sentimiento de *zuhd* o de renuncia del mundo que marcó la vida de algunos personajes del siglo XI, y que iría ampliando con el misticismo de reciente importación (Pérès 133).

Por este rumbo, los andalusíes llegaron a contemplar las ruinas y cargarlas de significaciones filosóficas (Pérès, 1983).

Durante el exotismo español, las *āṯār* testimoniaban el poder y esplendor de civilizaciones desaparecidas, advertían un valor autónomo artístico e inmanente, una

existencia actual y no puramente retrospectiva, evocaban un estado de tranquilidad y acronicidad; pero también revelaban el tiempo trágico sobre la materia y los imperios (Litvak, 1985).

De acuerdo con Martos (2008), en la poesía española contemporánea (desde 1939 hasta 2006), se ha reactivado el *topos* de las ruinas, el cual ha generado distintos paradigmas estéticos durante la clasicidad grecolatina, vinculado al destino y la diosa Fortuna; la Edad Media, tamizado de notas moralizantes; el Renacimiento, como testimonio de un pasado de esplendor, modelo de un entusiasmo arqueológico y admiración por la Antigüedad; la época barroca, impregnado de ascetismo, renuncia y desengaño; el Neoclasicismo, con cierto cientificismo arqueológico; el Romanticismo, revitalizado a fin de expresar la reincorporación a la naturaleza de aquellos elementos sometidos a lo humano, o bien la nostalgia de la vida; hasta la Generación del 27, donde el motivo testimonia en una amplia de matices —por ejemplo en la poesía de Cernuda, Aleixandre o Guillén— la particular relación del ser con la naturaleza cifrada en la categoría tiempo. La poesía española contemporánea retoma los paradigmas renacentista y barroco. De ahí que se visualicen las ruinas, principalmente, como: 1) *vestigium* del pasado y eslabones simbólicos de la historia; 2) manifestaciones asociadas con los tópicos del *tempus fugit*, *carpe diem*, *vanitas*; 3) eternización de la belleza frente a la fugacidad; 3) victoria del arte frente al tiempo; 4) estatismo contemplativo que provoca el tono elegíaco. En fin, desde una perspectiva general, el *topos* de las ruinas puede abordarse desde dos vertientes:

> en primer lugar, desde la contemplación de éstas como restos del esplendor pasado, proyectando una dimensión filosófica y reflexiva sobre el destino humano o sobre la historia […] En segundo lugar, desde esa misma perspectiva generalista, el acto de contemplación y su recreación en el poema converge con la proyección de reflexiones personales o el análisis de sentimientos íntimos, principalmente amorosos, que revierte la reflexión general en introspección íntima (Martos 65-6).

En la observación de las ruinas como paisaje exterior, predomina una visión subjetiva, según la cual se proyectan las preocupaciones existenciales o afectivas del sujeto contemplador, ya se trate de un paisaje con ruinas real o imaginario, ya se contemple desde el presente o evocado por el recuerdo. La actitud general suele ser más afectiva que conceptual o imaginativa; por eso, se incorporan habitualmente preocupaciones existenciales, éticas, metafísicas o sociales: "Tal escenario se presenta, entonces, como el ámbito en el que las inquietudes del hombre se funden con el mundo natural en un mismo espacio simbólico" (Martos 100). De ahí que, en la recreación del tópico, se alcance "un óptimo equilibrio entre la recursividad en la significación y una apertura significacional que proyecte nuevos patrones semánticos" (Martos 63).

Tal es el caso del sujeto lírico albaniano, quien (re)actualiza el *topos* y alcanza una apertura semántica desde la fugacidad de la materia y el paso del tiempo hacia la representación de la figura de la divinidad como única verdad, la unión mística y la idea de transformación del ser y su no muerte a pesar de la muerte. Esto se manifiesta, con tonos filosóficos y rasgos exóticos, en "Medina Elvira" y "Más allá de al-Zahra". A continuación, una reseña sobre Madīnat Ilbīra y Madīnat al-Zahrā.

Por un lado, el yacimiento arqueológico de Madīnat Ilbīra alberga los restos de la ciudad más significativa de la Vega de Granada entre los siglos VIII y XI. La ocupación del yacimiento y su entorno remontan al período paleolítico. Se han encontrado vestigios argáricos e iberos. Su núcleo adquirió cierta identidad en la época romana. Surgió de un conjunto de alquerías (poblamiento campesino). Sin embargo, su mayor extensión se dio entre los siglos VIII y XI durante la primera época hispano-musulmana. Destacó por ser cora del califato. La alcazaba se situó en el cerro El Sombrerete. Fue centro redistribuidor de productos comerciales en la ruta entre Pechina y Córdoba. El teheraní al-Rāzī (865-925) llegó a compararla con Damasco. Su máximo esplendor se desarrolló entre la segunda mitad del siglo X y comienzos del XI. La historia de la ciudad, empero, es inestable y se asocia con frecuentes revueltas. La *fitna* generó su despoblamiento y su consecuente declive. Con la fundación de Madīnat Garnata en 1013, la ciudad fue abandonada (Malpica Cuello, 2011a, 2011b). "Algunos autores posteriores indican que los restos de la ciudad eran visibles todavía al pie de la sierra, varios siglos después de su abandono. Ibn al-Jatib, en el siglo XIV, dice que todavía se podrían ver los vestigios de la mezquita aljama que evidenciaban la gloria pasada de Ilbira" (Proyecto Medina Elvira, "Historia…" §13). El yacimiento arqueológico fue declarado Bien de Interés Cultural en 2004. Sus excavaciones sistemáticas continúan desde 2005 gracias al proyecto "La ciudad de Madinat Ilbira", del Grupo de Investigación "Toponimia, Historia y Arqueología del Reino de Granada". En la campaña de 2007, se investigó la parte urbana; aparecieron restos de la mezquita mayor, un conjunto organizado de viviendas que indican un grado de urbanización importante. En 2009, se excavaron una necrópolis musulmana y restos de viviendas. "En próximas actuaciones se intervendrá en las áreas más próximas al poblamiento tardoantiguo, que parece que tiene continuidad en el período andalusí con el mantenimiento de una población mozárabe de cierta importancia" (Proyecto Medina Elvira, "Madinat…" §7).

Por otro lado, como símbolo del poder político, económico e ideológico de su califato, ʻAbd al-Raḥmān III mandó construir Madīnat al-Zahrā a ocho kilómetros de Córdoba, en dirección a Sierra Morena. Constituyó una ciudad palatina destinada a la corte califal —al modo bizantino— y la administración política del imperio. En el siglo X, fue llamada La

resplandeciente. Arquitectónicamente, se dispuso en tres terrazas: 1) la zona residencial del califa, cuya puerta principal estaba adornada por una estatua de al-Zahrā; 2) la zona oficial (Casa de los Visires, cuerpo de guardia, Salón Dorado, dependencias administrativas, jardines, entre otros); 3) la ciudad (viviendas, artesanías, entre otros) y la mezquita, separadas de las terrazas anteriores por una muralla. De ella destacaban el Maŷlis al-ḏahab o Salón Dorado: el Salón del Trono de ʻAbd al-Raḥmān III, el cual poseía una alberca en que se reflejaba su pórtico, enfrentado a un pabellón con tres albercas menores en sus tres restantes fachadas. Asimismo, la Casa de la Alberca, con salas-pórtico enfrentadas, una a cada lado del jardín central con parterres, alberca y andén perimetral, cuyo esquema influyó en la arquitectura áulica posterior de al-Ándalus. Igualmente, destacaban sus masas de agua, pues había un lago con peces, al cual llegaban diferentes clases de animales, de aquellas especies tenidas en el zoológico construido en el jardín. Este último era un espacio cerrado, accesible solo a los visitantes de la sociedad culta y elegante. Tenía surtidores en forma de animales, aún conservados (Cruz Hernández, 1957a; Pérès, 1983; Hernández, 1985; López-Cuervo, 1985; Puerta, 2011). Los dibujos y la decoración de sus muros seguían la tradición romana y bizantina (Montgomery Watt, 1974). Respecto de sus muros dice al-Maqqarī:

> Era lo más maravilloso que se esperaba contemplar […] Y ello aunque no se encontrara allí más que la Terraza Pulimentada que dominaba el ufano jardín en el Salón Dorado y la *Qubba* (Cúpula regia), más todas las maravillas que contenía en cuanto a perfecta factura, suntuosa grandeza, hermosas vistas, habilidoso recubrimiento e indumentaria de mármol modelado y oro labrado, más sus columnas como si hubiesen sido vaciadas en moldes, sus trazados ornamentales cual jardines, sus enormes albercas perfectamente realizadas, sus pilas y sus maravillosas estatuas de figuras humanas, que ni siquiera la imaginación halla camino para expresar (566).

Esta ciudad-palacio, en fin, motivó una pequeña réplica en cada una de las veintiuna *kūra* o provincias, en que se dividía al-Ándalus, aparte de las Marcas (Badajoz, Toledo y Zaragoza) (Montgomery Watt, 1974).

No obstante, Madīnat al-Zahrā fue destruida e inhabitable en 1013 (Montgomery Watt, 1974; Burckhardt, 1995). Después del incendio y saqueos de los bereberes, el palacio quedó demolido, la naturaleza cubrió las ruinas y su memoria pasó a la literatura del siglo XI como símbolo de decadencia y recuerdo nostálgico del espléndido pasado. El yacimiento arqueológico de Madīnat al-Zahrā fue declarado Bien de Interés Cultural en 1923.

Sobre sus ruinas dice Pérès: “las diferentes construcciones y alas que lo componían […] quedaron por completo inhabitables; los muros se mantenían en pie y algunos techos en los pisos bajos permanecían intactos, ofreciendo asilo a los huéspedes de paso o a los visitantes que venían de Córdoba” (130). El granadino Abū-l-Qāsim al-Sumaysir (siglo XI) contempló estas ruinas y cantó: “Me detuve en al-Zahra, lloroso y meditabundo para clamar entre las

deshechas ruinas. —¡Oh Zahra —dije— vuelve a ser[!] Pero me contestó ¿acaso vuelven los muertos? En verdad los restos de los desaparecidos son tal plañideras que lloran a la muerte" (cit. en Albán, *Infinita*… 428). Ibn 'Arabī, en su visita a al-Zahrā, en el siglo XII, se dirigió del siguiente modo a un pájaro: "¿Por qué te lamentas y gimes? Por una época, contestó el pájaro, que ha pasado y no tornará jamás" (cit. en Pérès 133).

Aunque su escenario áulico e idílico ajardinado permitió el desarrollo poético del topos *ubi sunt*, como en el caso de los poetas de las cortes de al-Mu'tamid de Sevilla, la vejez, la decrepitud, la fealdad y las tinieblas fueron motivos que acecharon la lozanía, el esplendor y la belleza de este palacio (Puerta, 2011).

Durante el barroco, las ruinas tendieron a la *nacionalización* del modelo renacentista: resultó un paradigma compuesto en torno a las ruinas clásicas y las nacionales; por ejemplo: las ruinas de Itálica, Numancia, Mérida o Madīnat al-Zahrā. Los poetas andaluces contemporáneos dirigen su mirada hacia las ruinas de Itálica y Madīnat al-Zahrā, contempladas desde la perspectiva forjada por la poesía áurea (Martos, 2008).

El cordobés Ricardo Molina (1917-1968), en *Elegía de Medina Azahara* (1957), describe la arquitectura ruinosa y el interés por el espacio natural en que se encuadran los restos de este palacio con sus elementos animales y vegetales. En el poema "Cuán silencio reino…"[258], se exalta con tono elegíaco el goce de la belleza frente a la consciencia angustiante de la fugacidad. La contemplación de las ruinas constata el paso del tiempo, pero invita al final a la vitalidad de una primavera siempre renovada: frente a la finitud que imponen las ruinas, una concepción cíclica del tiempo cifrada en los ciclos naturales constituye la nota esperanzada. En "Mientras tierna mejilla…"[259], el motivo primaveral (re)actualiza el tópico del *carpe diem*: la belleza de las ruinas armonizada con la idea de juventud y la primavera invita al goce frente a la finitud y el paso del tiempo. En ambos poemas, pues, el paisaje sirve de fondo a la meditación existencial (Martos, 2008).

El leonés Antonio Colinas se refiere sucintamente, desde una perspectiva renacentista y neorromántica, a "Medina Azahara" en la segunda de las "Dos notas sobre Córdoba"[260], poema de *Truenos y flautas en un tiempo* (1969-1970) (Martos, 2008).

---

[258] Dicen las dos últimas estrofas de este poema: "Así, de cuanto vive ahora en ella,/ ¿qué ha de quedar al fin? Leves pestañas/ palpitarán un poco en flor preciosa/ y ojos amados.// ¡Ah! ¿Qué hacemos entonces? ¿Qué esperamos?/ Espejo es el pasado del futuro./ Sí, mas ¿por qué apenarse, si de nuevo/ ríe primavera?" (Martos 152).

[259] "Mientras tierna mejilla y ojos verdes/ y rojos labios y morena frente/ y primavera en pecho delicado/ y tallo de flor, lánguido, en cintura,/ y dios sin velo en astro al mediodía/ y rosa, rama, abeja y vino canten,/ tú, narciso de olvido,/ tú, música cantándose a sí misma,/ Medina Azahara, beso que se besa,/ tú y yo, viviendo, amando,/ dulce leyenda, vivos/ y muertos, y olvidados,/ y presentes, y eternos, en canción, en amor" (Martos 151).

[260] Dice la segunda nota: "Si Ricardo Molina no te hubiese cantado/ hubiera sido cosa de dedicarte un canto,/ oh tú Medina Azahara de los mármoles rotos,/ del arrayán espeso, de la noche/ sin fondo" (Martos 175).

El ovetense Víctor Botas (1945-1994) se refirió asimismo desde el paradigma tradicional a a "Medina Azahara"[261], poema de *Prosopon* (1980) (Martos, 2008).

El arcense Antonio Hernández cifra en los restos de Madīnat al-Zahrā el misterio inasible de un lugar y un tiempo que escapan a la percepción sensible. En el poema "Como ahora la amamos"[262], de *Campo lunario* (1988), la memoria de la belleza y la grandiosidad se erige desde tres ejes: lo bello para la muerte, lo hermoso para el olvido, el ejemplo para la nada (Martos, 2008).

Por su parte, el sujeto lírico albaniano 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". 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. Esta es una declaración explícita de exotismo acorde también con la poesía española contemporánea en torno al tópico. Las ruinas son el "vaso con silencio", cuyo contenido, la "luz" del "ayer" (símbolo de la intimidad), llena de voces el "presente" del sujeto lírico y lo revitaliza. Obsérvese una relación intertextual entre estos versos albanianos y los darianos citados en el capítulo III: "En los sepulcros musulmanes, una/ copa remata la obra; el agua fina/ de la urna matinal, y la argentina/ perla que da a su ánfora la luna" (*Poesía…* 1115).

Del acto nutritivo de contemplar-beber este contenido, al sujeto lírico albaniano vienen de pronto imágenes ("Pájaro contra mí"), que le permiten la intuición, imaginación simbólica y ensoñación poetizante.

La misma metáfora de los "vasos" se encuentra en el poema dedicado a Madīnat al-Zahrā. Aquí las ruinas son vistas como "copas" y la "transparencia" —isomorfo de la "luz"— es el contenido que eufemiza la caída del tiempo y alimenta la *inspiración*: la ensoñación aérea y la ensoñación material en las ruinas andalusíes. No obstante, se advierte una diferencia en relación con el poema anterior. El "sueño", producto de la bebida intimizante,

[261] "Dos miradas se asomaron en secreto/ durante muchos años. Dos palabras/ no dichas. Dos palabras que nadie/ habrá de pronunciar. Pobre tesoros/ que guardan pobres páginas. (Lo mismo/ que este roto jardín, el delicado/ amor de Abderrahmán.)" (Martos 202).

[262] Dicen parte de la primera y tercera estrofas, así como la cuarta y quinta: "Fuego del Sur tallado en el espacio limpio/ son sus huellas que, ahora, se levantan de nuevo,/ otra vez se congracian con el tiempo pasado/ cuando Azahara era una estela de oro/ en la hora sombría de Occidente./ Escriben,/ aquellos que heredaron la unción de su noticia,/ que fue una abeja clara del alma y que sorbía/ el entorno asombrado, lo acurrucaba en sí/ como a la tarde el sol del horizonte./ […] Nada dura, o perenne/ se impone a los designios de aquel que no permite/ su espejo eternamente, pues Medina Azahara/ fue reflejo de Alá, y tan solo la música/ razón constante puede darnos de su existencia.// […] Durar poco en la vida es el destino amargo/ de lo que fue un deseo. Y un deseo del alba/ fue Medina Azahara, canción de agua y de luna// […] No. No hay derrota. Sólo en sí misma durmió/ la belleza. Apartemos el desenlace urdido,/ la crónica encerrada en la obsesión: creer/ que algo muere por siempre, descartando su aura,/ su perfume. Entendamos que Alá es grande y clave/ porque borra la letra, mas conserva la música,/ y hace andar a Azahara por la maga colina,/ más que como existió, así como la amamos.// Pues más dona el misterio que cuanto ven los ojos" (Martos 215-17).

no es ya un mero "olvido" del "presente" al estilo del exotismo, sino que viene a reconciliar al ser con *al-gayb*, lo devuelve a un estado primordial, paradisíaco; le provoca la experiencia de reunirse con el origen, la causa, el Uno. Aunque genera cierto "olvido" de lo circunstancial, no es en términos de evasión de la realidad: se olvida para recordar la "memoria", la verdad oculta, lo primordial. De ahí que se observe en la "transparencia" también el carácter terrible de lo numinoso ("diente de la nada", símbolo de la inversión), misterio que devora positivamente la consciencia profana del ser y lo obliga a beber de las "fuentes", purificarse y renacer con una transconsciencia. La "transparencia" resulta agua diairética e íntima; es una hierofanía y teofanía de lo inconsciente, lo cósmico, lo sagrado:

> *He aquí la transparencia, donde el mundo se duerme.*
> *Donde estallan las flores y se inclinan las horas*
> *tocando el pecho, leves, hasta tornarlo aire*.
> Ella no borra el mundo: *pone olvido en las copas,*
> y dioses, hombres, prados. Brinda en ella la noche.
>
> […]
>
> *Pero la transparencia acecha, dibujando*
> *nuevamente la sangre invisible del aire*.
> *Ella es como un diente de la nada en la tierra*.
> Una hora de sed debajo de mi sombra.
> Y cuando el hombre, el tiempo, la ciudad,
> los parajes que tienen más ayer en los ojos,
> se descuidan por un instante sin memoria,
> *la transparencia cae y los obliga*
> *a beber en las fuentes —ay, fuentes del silencio—*
> *donde los dioses beben hasta volverse hombres*. (428-29)

Pese a este alimento, el sujeto lírico no deja de experimentar, como los poetas andalusíes y españoles contemporáneos, un simultáneo pesimismo y actitud trágica. En el "presente", él es, por un lado, un ser sometido al "tiempo" y su naturaleza profana; por otro, un ser que le miente al "tiempo" y lo vence, gracias a su "sueño" y naturaleza sagrada. Él se representa como: "*el ángel*/ *que devora su sueño perfectísimo*./ *El ángel que mintió y por eso cae*,/ igual que las ciudades/ le mintieron al tiempo/ con sus torres de polvo sentenciado". Él es trascendente como las mismas "ciudades" que le tienden trampas con sus ruinas al devenir temporal. En su representación angelical, se advierte el mito musulmán de Iblis.

Entre este doble tono y doble visión de la realidad, se ensueña a "Medina Elvira" como un "espejo". Por un lado, devuelve una imagen del pasado y el devenir. Sus vestigios arqueológicos reflejan la paradójica creación efímera-perdurable:

> Tú eres el *espejo,*
> *la cruel medida rota de lo vivo,*
> *el punto de oro y sal en la palabra,*

el ladrillo que estalla
en los ojos del viento:
pobre rosa volada de la arcilla.

En cada casa acertó
una flecha invisible del azar.
Se durmió en cada lecho
una treta severa del olvido.

Mirándote en los versos que quedaron
intactos y soñados por las sangres del hombre,
[…]
pareces tan herida y tan herida,
ay, tan perfectamente herida
que los dioses en ti culminaron la muerte. (421-22)

Sobre los restos de "Medina Elvira" inciden la inclemencia del "viento", la "flecha invisible del azar" y el "olvido" (isomorfismo de símbolos teriomorfo, nictomorfos y catamorfo). Su "herida" es visible tanto en las ruinas como en la palabra de poetas andalusíes; verbigracia, el abulense ʻAbd ar-Raḥmān ibn Aḥmad (siglo IX): "Sus mansiones están desiertas y desamparadas, barridas por torbellinos de polvo que arrebatan los vientos tempestuosos" (cit. en Albán, *Infinita*… 421).

Obsérvese que en el último verso, se enuncia de nuevo a los "dioses" como referencia a las heteroglósicas vivencias de lo sagrado del ser hispánico. Aunque se parte del pensamiento musulmán, el sujeto lírico mantiene siempre un diálogo con las otras religiones y sistemas culturales de la hispanidad.

Por otro lado, "Medina Elvira" también devuelve una imagen estimulante de la introversión, la énstasis, la evocación del paraíso y la promesa coránica de volver al estado primordial: "Medina Elvira, *tú eres el espejo*/ *de la ciudad de Dios que todo hombre*,/ *ángel, demonio o sueño*/ *lleva adentro creándola*,/ *destruyéndola, creándola*". Lo mismo experimenta ante Madīnat al-Zahrā, porque ambas ruinas son en sí mismas trascendentales. Ambas revelan que: 1) la permanencia y voluntad de los seres numinosos ("Dios", "ángeles") son superiores a la naturaleza y acciones humanas; 2) la creación es fugaz y permanente según su doble naturaleza y pertenencia cósmica; 3) a pesar de su oscura transparencia —retomando el pensamiento de Ibn Abbad—, la divinidad es la única "verdad"; 4) el ser no muere: solo se transforma. Tales máximas derivarían de:

Los hombres dicen: *tarde,*
y los ángeles: *siempre.*
Y Dios dice los cuerpos,
y los cuerpos no mienten.
Fue borrada tu estrella
con crueldad de designio despoblado.

La amapola se hizo añicos en el suelo.

Nada queda. ¡*Perdón*! *Todo queda mirándonos*.
El espejo blasfema porque ciego es el mundo.
No hay revés, no hay derecho,
no hay olvido, no hay siempre.
¿*Es Dios un espejismo de los ángeles solos*?
La verdad es un rojo puntito en cada frente,
por donde entra la muerte a visitar la nada.

Dicen que tú te fuiste y nosotros quedamos.
Ay, las torres volando son prisión del ocaso.
Pero no, *tú, las torres y nosotros y el viento*
estamos sentenciados a intercambiarnos muertes. (422)

Estas imágenes de Madīnat Ilbīra y Madīnat al-Zahrā dialogan intertextualmente con los versos del poema de Antonio Hernández, en los cuales las ruinas de Madīnat al-Zahrā son un reflejo de la divinidad pero que, por voluntad de esta, terminan siendo permanencia de lo efímero: "Nada dura, o perenne/ se impone a los designios de aquel que no permite/ su espejo eternamente, pues *Medina Azahara*/ *fue reflejo de Alá*, y tan solo la música/ razón constante puede darnos de su existencia" (Martos 215). Otra relación se observa con respecto al mismo poema de Hernández, pues el albaniano también propone que el ser no muere aunque aparentemente muera. Por su parte, canta el sujeto lírico hernandiano: "Apartemos el desenlace urdido,/ la crónica encerrada en la obsesión: *creer*/ *que algo muere por siempre*, *descartando su aura*,/ *su perfume*. *Entendamos que Alá es grande y clave*/ *porque borra la letra, mas conserva la música*" (Martos 217).

En el segundo verso de la segunda estrofa albaniana anteriormente citada y en "*Todo el polvo nos mira*:/ *rosa seca de sangre*", se presenta el "polvo" como lo único que mira el sujeto lírico y el mundo, o bien lo único en que aquel se mira reflejado. En tales imágenes se escuchan ecos del "Romance sonámbulo": "Bajo la luna gitana,/ las cosas la están mirando/ y ella no puede mirarlas" (García Lorca, *Romancero…* 107). En el texto albaniano, es el "polvo" el marcador del devenir temporal; mientras en el lorquiano lo es la "luna"; ambos símbolos isomorfos de la parte negativa del régimen diurno: el uno catamorfo, nictomorfo el otro.

En los dos últimos versos de esta misma estrofa, se metaforiza la "verdad" como "un rojo puntito en cada frente". Esta es una clara referencia al *bindi*: ese punto decorativo que las mujeres de Asia meridional y el sudeste asiático usan en la parte central de la frente, cerca de sus cejas. Su significado cultural es ambivalente. Prosaicamente, denotaría una marca distintiva de la mujer casada, sus garantías y estatus dentro del matrimonio. Místicamente, connotaría, por su posición entre las cejas, el tercer ojo tántrico, el sexto *chakra*, *ajna*, la sabiduría oculta. El *bindi* representaría el punto de salida para la energía *kundalinī*, la

retención de esta y, por consiguiente, el fortalecimiento de la concentración y meditación (Das, s.f.).

En definitiva, ante las ruinas de Madīnat Ilbīra y Madīnat al-Zahrā, se intuye, contempla y reflexiona sobre lo metafísico y el *mysterium tremendum et fascinans* de lo sagrado. El sujeto lírico carga de significaciones trascendentales estos yacimientos arqueológicos, como lo hicieron sus antepasados hispano-musulmanes, al mismo tiempo que vive un "olvido" en sentido exótico y un "recuerdo" de lo primigenio; un doble tono análogo al desarrollado en el siglo XI por los poetas andalusíes y españoles contemporáneos, especialmente con la vivencia del misterio en el poema de Antonio Hernández. En ambos poemas albanianos, la "luz" y la "transparencia" son el contenido íntimo del "vaso" o "copas" que son las ruinas. El "sueño", en consecuencia, resulta de esta digestión simbólica y revitalizante. De ahí que la palabra poética sea "verdad" revelada, iluminada y contemplada —siguiendo a Ibn ʻArabī—, como la "luz" de "Medina Elvira" y la "transparencia" de Madīnat al-Zahrā, que se sobrepone y trasciende a la materialidad fenomenológica ruinosa y al paso del tiempo. La poesía, finalmente, es revelación en el tejido textual, en el tejido cósmico. Así lo afirma, respectivamente, con la pregunta retórica, verso último de "Medina Elvira": "¿Vence el canto cantándolo?"; y el imperativo concluyente de "Más allá de al-Zahra": "Vigilad: al final del poema y tu nombre,/ al final de este día, al final de tu sombra/ que es la luz de tu cuerpo,/ la transparencia acecha tejida de silencios". De nuevo, otra relación intertextual se apunta en relación con el poema de Hernández, en el cual la "música" (isomorfismo de la poesía) conserva a "Medina Azahara" y la hace andar "por la maga colina,/ más que como existió, así como la amamos" (Martos 217).

Por último, dígase, con ánimos intertextuales, que el sujeto lírico acude a estas ruinas andalusíes con un doble tono y visión como en su excursión Francisco Pons Boigues a las ruinas de Cartago: "Yo sabía bien de antemano que poco o nada quedaba de Cartago, pero quién renuncia a ese delicado goce de acudir a contemplar esas ruinas ante las cuales se siente emoción religiosa y una profunda melancolía" (407).

3.6. LA ESCRITURA

Se canta en "Las semillas del fuego":

que escribir en la piedra
las memorias del hombre
es igual que en el mar
escribir con la mano
cegada de la noche, los silencios.

La piedra es una treta del azul:
se termina la piedra
cuando pasa el azul.
Sólo queda una letra
donde el muro gritaba.
En las rosas escritas
el perfume no muere.
Hay espadas debajo
de los cantos en llamas.
Dime que no hay estrellas
escritas, hay milagros
que el hombre reconoce
debajo de la muerte. (386-87)

Estos versos relacionan escritura y "piedra", porque la primera es manifestación de la verdad trascendental y la segunda permite su fijación y funda las realidades arquetípicas, simbólicas, míticas, cotidianas, filosóficas y sagradas del ser. Escritura y "piedra", así, constituyen símbolos ascensionales. De esta forma, el escritor es un escultor y lapidario. Su escritura-escultura "es una treta del *azul*", puesto que ha sido forjada por la imaginación poética y la ensoñación poetizante. Sin este azul, la palabra-piedra sería tan solo un signo bruto, pasivo. Lo "azul" intuitivo, por tanto, anima la creación literaria-escultórica y eleva su carácter al de los "milagros": los *karāmāt*, las imágenes de *al-gayb*. De ahí que lo "azul" de la palabra-piedra se eleve desde lo inconsciente hasta la transconsciencia, viabilice y revele lo oculto y luminoso/numinoso. Así pues, en la palabra-piedra el "perfume" de los "milagros" se eterniza. Sobre su enunciación fija incide la performatividad de la lectura. Por consiguiente, el universo literario se (re)actualiza y participa de la ciclicidad del "azul" cósmico, ya que surgió desde la oscuridad inconsciente hasta la claridad transconsciente, y pasó de ser una verdad personal a volverse intersubjetiva.

En las anteriores estrofas, se observan tres relaciones intertextuales.

Primero, redunda en comparación con *Todas las piedras del muro* la relación entre palabra y "piedra" como resultado de la imaginación simbólica, la actividad espiritual y la ensoñación poetizante.

Segundo, en el sintagma "las rosas escritas" resuenan el título del poema "Las piedras escritas" de *Todas las piedras del muro*; "Piedra de sol", de Paz; *La piedra escrita*, de Prados; *Pierre écrite*, de Bonnefoy; pero también una nueva referencia: la antología poética que Ibn al-Ŷayyāb, Ibn al-Jaṭīb e Ibn Zamrak eternizaron en la piedra de la Alhambra.

Tercero, mientras en *Todas las piedras del muro* la palabra poética se relacionaba con la "espada" y el "puente", en *Érase una vez al-Ándalus* se la vincula aún con la "espada", pero ahora con el fuego: "Hay espadas debajo/ de los cantos en llamas". Igualmente, se trata de un isomorfismo de símbolos ascensional, espectacular y diairético. La palabra poética es la

"espada"[263] 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, los tres símbolos configuran la poesía como el impulso hacia lo trascendental: "el impulso hacia la espiritualización" (Diel 37).

3.7. LA POESÍA

Del anterior planteamiento sobre la escritura parte el sujeto lírico para reflexionar sobre la poesía. Él es consciente de que la poesía es una "verdad", porque transcribe conocimientos intuitivos. Lo oculto, inconsciente y numinoso, trasciende a la consciencia mediante el símbolo y la palabra fija estos saberes: "Dime, ¿qué puso el hombre/ en su letra asfixiada,/ sino su corazón/ más abierto que un prado,/ sino la doble, doble cicatriz/ de su miedo, de su sed y su asombro?" El poeta puede fijar conocimientos, por ejemplo, sobre la doble naturaleza y pertenencia del ser, su historia objetiva y subjetiva, cotidiana y metafísica, los deseos de plenitud cósmica, las vivencias de lo sagrado. Estas verdades traducen el "mundo": "Porque el mundo es un grito/ y la palabra es eso/ que en el grito no duerme". La palabra es esa "espada" o fuego, instrumento que por su contenido, técnica y ritmo constituye un símbolo del progreso y le permite, por consiguiente, avanzar al ser en su realidad temporal. Esta idea de la poesía es redundante, como se demuestra, por tanto, a lo largo de toda *Infinita memoria de América*.

Al tratarse de un contenido intuitivo, la poesía *dice* el misterio inefable, lucha por hacer fable lo inefable: "Y vengo hoy con mi voraz asombro/ de poeta del todo campanero/ a deciros que es frágil lo invencible,/ casi pétalo el mundo que se incendia". Esta es la función de la poesía desde la perspectiva trascendentalista de Albán y los poetas adscritos a este movimiento.

En este sentido, se comprende la concepción de poesía como "sueño". Lo poco o mucho que la poesía puede decir es comparable al contenido onírico. Ambas tienen sus raíces en la profundidad inconsciente y el símbolo permite, en la medida de lo posible, manifestar esos contenidos arquetípicos luminosos/numinosos: "Por eso *hablo del sueño con mis sueños*./ *Mi lenguaje es la luz despedazada*./ *Mi poder*, *una brizna en los ojos de Dios*,/ y mi fracaso todo lo sabido…" En consecuencia, la "espada" del "sueño" poético conduce a su lector u oidor a

[263] "La espada es en primer lugar el símbolo del estado militar y de su virtud, la bravura, así como de su función, el poderío. El poderío posee un doble aspecto: destructor, pero la destrucción puede aplicarse a la injusticia, a la maleficencia, a la ignorancia y, por este hecho, convertirse en positivo; constructor: establece y mantiene la paz y la justicia […] La espada es también la luz y el relámpago ya que su hoja brilla […] Es por tanto el fuego […] La espada es el símbolo del poder que es capaz de dar y de quitar la vida; simboliza la fuerza solar" (Chevalier y Gheerbrant 471-73).

soñarse: a intuirse en sí mismo y en lo otro, a ensoñar su realidad fenomenológica y metafísica: "*Te obligaré a soñar porque ya sueñas*./ *Cada poema rompe una palabra*/ *y la pone a soñar en tu mirada*".

De esta manera, la facultad intuitiva, en primera instancia, necesita y parte de lo contingente y racional pero, en un segundo momento, los trasciende. La palabra y el poeta se vuelven uno: "*Tú y yo sabemos un secreto asombro*,/ *un poder que en la arcilla resucita*./ *Tú y yo*. *Poeta y brío*. *Sombra y flecha*./ Espejismo y adiós. Torrente y mano./ Sabemos la verdad que el hombre esconde/ entre su herida que se lleva el viento".

En "Todos los caballos serán azules", se metaforiza la poesía como un "caballo". Estos versos sobre la unificación de lo intuitivo y lo racional en el poeta sobre el "brío" de la palabra evocan la figura mítica del centauro: "Si el caballo simboliza los componentes animales del hombre es sobre todo debido a la cualidad de su instinto, la cual lo presenta dotado de clarividencia. Corcel y jinete están íntimamente unidos. El caballo instruye al hombre, es decir, que la *ma'rifa* aclara la razón. El caballo enseña los secretos, se dirige con acierto" (Chevalier y Gheerbrant 210). Sin embargo, no se referiría a un centauro helénico cualquiera, sino específicamente a Quirón, quien simboliza para el sujeto lírico albaniano el deseo de alcanzar un estado de lucidez espiritual mayor (Campos, 2012).

Por su fuerza onírica y trascendente de lo circunstancial conceptual, la poesía se asemeja a la locura, pues ¿qué es esta sino la aventura misma de soñar; el ímpetu lúdico de creación; ir en contra de lo convencional, estandarizado, normativizado; *decir*se y *decir* lo otro; otorgar existencia ante el "silencio"; la elevación hacia lo "azul" de una transconsciencia? "*La locura es cantar*, *decir las vidas*,/ *jugarse* contra una monedita/ toda azar, toda niebla,/ los silencios y todas sus heridas./ […] *La locura es azul*/ y el silencio es olvido".

El color de la poesía es lo "azul" a lo largo de *Infinita memoria de América*. Esta es una constante en toda la obra poética de Albán (Campos, 2012).

La poesía, en síntesis, es instante epifánico que, simultáneamente, reúne intuición y concepto, muestra una verdad otra y libera, transforma y salva, da vida y posibilita la ensoñación del cosmos: "Yo he recogido olvidos/ con *la red del poema que es*/ *el ala de Dios contra la muerte*", "Y el poeta pasará, *como un toque de Dios*/ *sobre el hombro indefenso de todos los heridos*./ ¡Un toque del amor tan húmedo de estrellas!", "*Yo estoy vivo y apresando la estrella*/ en la esquina más frágil/ de la ciudad del *aire*".

Como dijo, se metaforiza la poesía como un "caballo". Se parte del epígrafe: "Cuando llegó el caballo de pura raza, blanca mancha en su frente, cual si fuera una nube oscura y su mancha el relámpago, imaginé que la juventud había retornado a mí" (Abū-l-Qāsim ibn abi

l'Afiya, siglo XIV, cit. en Albán, *Infinita…* 430). Esta descripción literaria refleja el gusto de los orientales por este animal y su velocidad. Con frecuencia, los poetas andalusíes se referían a los caballos de color: alazán, gris, negro o bayo; metaforizaron las marcas blancas en la frente, grupa y cuatralbos (Pérès, 1983). Como ilustración, tres casos. Abū-l-Walīd al-Naḥlī e Ibn al-Labbāna describieron, respectivamente, el caballo de al-Mutawakkil (1045-1094), príncipe de Badajoz, así:

> Este corcel ha revestido la noche como una amplia camisa mientras las Pléyades están representadas por las siete marcas de la grupa.
> El estanque de la aurora le ha servido para bañarse y, al mojarse, aparecieron sus manchas blancas.
>
> […]
>
> Cuando vio que las tinieblas formaban su traje, otorgó a sus cuatro patas la blanca [sic] color de la buena dirección bajo la forma de cuatralbos.
> Se diría que en su grupa hay bocas sonrientes que desearían besar sus patas (cit. en Pérès 242).

Ibn al-Sīd describió el caballo negro de 'Abd al-Raḥmān III:

> Es un caballo negro perteneciente a la familia de los sementales al-Waŷīh y Lāḥiq; la noche le sirve de traje y la aurora de cuatralbos.
> El agua de la belleza ha permanecido paralizada de estupefacción sobre su piel; si no hubiera sido por el ardor de la carrera, esa agua hubiera corrido.
> Se diría que la media luna del final del ayuno brilla en su cara y nuestras miradas, con deseo, se dirigen hacia él.
> Se diría que el viento violento le lleva cuando su pecho y su cuello están bañados de sudor (cit. en Pérès 242).

Estas imágenes se ven sintetizadas en el caballo de pura sangre con espuma en el hocico, del cuadro *Muerte de Sardanapalo,* de Delacroix (Litvak, 1985). No obstante, el sujeto lírico hereda el ímpetu literario de los andalusíes y describe "azul" a su "caballo". Este calificativo deja oír tres ecos intertextuales: 1) el caballo azul del cuadro preabstracto "Improvisación III" (1909), del pintor ruso Vassily Kandinsky; 2) el cuadro expresionista "Caballos azules" (1911), del pintor alemán Franz Marc; 3) el "caballo azul de mi locura", de García Lorca (*Poeta…* 170). Por su parte, canta el sujeto lírico:

> *Laberinto de sombra* entrelazada
> al laberinto de la sed del hombre.
> Tú pones un instante inmensidades
> en las abiertas riendas de la sangre.
>
> […]
>
> *Yo, que cabalgo la palabra alta*
> *y pequeña y fugaz, vaticinaria.*
> *La palabra del miedo y del destino.*
> *La palabra que nace a borbotones*

de todas las heridas no cantadas.

Ay, tu poder y el mío son el mismo:
corremos tras los dioses y el destino
inmensamente ciegos y olvidados.
Sabemos que se muere todo tanto
que ahí tienen que haber sólo milagros.
Pero ven, trota hacia mí
con sumisión de olvido,
sumisas tus verdades cercanísimas,
y déjame subir sobre tu asombro
para mirar más destinado el mundo.

Y un día, tan heridos por su gloria
de ceniza indefensa que no saben,
nos seguirán los hombres a las puertas
donde los dos guardamos los silencios
tan largamente azules, azulísimos,
como sombras de Dios en nuestras sombras. (430-31)

El poeta cabalga sobre la palabra y forman uno. Además del mito de Quirón, parece evocarse el mito helénico de Pegaso. El sufijo {-ssos} de su nombre indica los orígenes antiguos de este ser mítico, pues se piensa que "procede de Siria o de la Mesopotamia, en donde hay tantos seres alados en el conjunto de sus mitos" (Garibay, *Mitología…* 296). Su nombre se relaciona con la fuente o el manantial: "Es una fuente alada. La significación simbólica de Pegaso debe tener en cuenta esta relación: fecundidad-elevación, que podría servir de eje a la interpretación del mito. Nube portadora del agua fecunda" (Chevalier y Gheerbrant 809). Con estos datos, este caballo alado es alegoría de la poesía creadora (Mode, 2010); connota la inspiración poética: "la imaginación creadora y su elevación real […] las cualidades espirituales y sublimes (capaces de elevar al hombre) por encima del peligro de la perversión […Él es] símbolo de la imaginación sublimada […] la imaginación objetivada, que eleva al hombre a las regiones sublimes" (Diel 86-7). Agregan Chevalier y Gheerbrant: "Ciertas figuras de la mitología griega, como la de Pegaso, representan, no la fusión de los dos planos de arriba y de abajo, sino el pasaje, la sublimación del uno al otro […] Se puede decir entonces que representa la sublimación del instinto, y no ya al mago o al poseído, sino al sabio iniciado" (211). En definitiva, la figura mítica de Pegaso se asocia con la creatividad poética y representa el deseo de ascensión espiritual. De ahí la significativa metaforización del sujeto lírico: la poesía es el Pegaso sobre el cual es uno. Escucha sobre su "asombro" y dice *al-gayb*; en consecuencia, asciende a la transconsciencia y lo sagrado. El poeta y su palabra son uno; por eso, vuelan y se encuentran siempre en lo liminar visible e invisible; cabalgan sobre el silencio sonoro.

El poeta, sobre los lomos de la palabra, incita a trotar, perseguir la verdad de lo trascendente y el misterio de lo sagrado, este conocimiento que se olvida debido a la

naturaleza profana. Se evoca, así, otro mito helénico. El alma, durante su proceso de metempsicosis, borra de su consciencia el saber sobre lo trascendente, porque ha probado las aguas del Leteo (Diel, 1976; Platón, 1992; Grimal, 1994; Garibay, 2006).

Por último, en esta imagen del poeta que cabalga el "caballo" de la poesía se escucharan, asimismo, ecos darianos de "Cantos de vida y esperanza": "Potro sin freno se lanzó mi instinto,/ mi juventud montó potro sin freno;/ iba embriagada y con puñal al cinto;/ si no cayó, fue porque Dios es bueno" (*Poesía* 245). Ambos sujetos líricos montan la palabra poética, confiando en el "poder" de ella y a la vez temiéndolo.

Quizá esta imagen dariana y la reflexión sobre la poesía, llevan al sujeto lírico a recordar sus comienzos como poeta:

> Porque *allá en mi montaña*, cuando el alba
> volaba mansamente en los duraznos,
> y ardía la tierra con el viejo, enorme,
> y voraz regocijo de estar viva,
> *llegabas tú, caballo de destino,*
> *empapado de lluvia y eucaliptos*,
> como una voluta del silencio
> con prados de vida.
> *Y yo ponía mi mano precarísima*
> *sobre tu cuerpo que acechaba estrellas*.
> *Mi mano aún tan niña en esta tarde*
> *que el pensar de tu sombra la estremece*. (430)

Se sabe que el sujeto lírico proviene de un "allá" tropical, donde frecuentan las lluvias y "eucaliptos". Esta sería la cuarta y última sugerencia de Costa Rica como su tierra natal. En ella, y desde temprana edad, el sujeto lírico asumió su "destino" como poeta. Sobre el ámbito andalusí ("aquí"), se traslada psicológicamente a ese espacio y tiempo otros, en que la realidad fenomenológica y la imaginación simbólica lo enseñaron a ensoñar.

Este recuerdo sobre sus comienzos poéticos lo dirige, asimismo, a pensar en la manifestación lírica en al-Ándalus:

> Ésta es la historia. *Tú, frente del tiempo*,
> gobernada pasión de la delicia,
> espejismo humeante de la sangre,
> *también llegaste a Al-Andalus*,
> desnudo, como todos los ángeles errantes.
> *Fuiste a la guerra porque era del hombre*.
> *Fuiste a la fiesta porque era del hombre*.
> *Fuiste al destino porque era del hombre*.
>
> *Y miraste agonías frente a frente,*
> *flores que del incendio no volvieron,*
> *porque has sido testigo de la insomne*
> *sed que no es sed porque se fue hacia el canto*.

Recorriste la sangre y los arroyos,
las lejanías voladas por el tiempo,
las parejas de amor iluminarias,
los ángulos de todos los silencios. (430-31)

El origen y fecha de nacimiento de la poesía cultivada en la península arábiga se desconocen. Como se mencionó, la poesía preislámica revela una tradición establecida, indisolublemente vinculada a la lengua árabe. Los poemas más antiguos datan del siglo IV. La poesía durante el emirato de Damasco fue similar a la poesía oriental: evolucionó de las odas preislámicas a canciones eróticas y báquicas independientes. Una primera influencia oriental fue la siria, pues la conquista se realizó en tiempo de los omeyas con los que los antiguos géneros de la poesía guerrera, la sátira y el elogio impregnaron todo. A finales del siglo VIII (período de innovación en Oriente), Abū Nuwās (756-814) ridiculizó y parodió las odas tradicionales, y Abū l-'Atāhiya (748-828) llevó a la corte el lenguaje vulgar. La estructura y la métrica seguían siendo tradicionales y las temáticas, convencionales. La poesía del califato de Córdoba fue una ramificación de la creada en Oriente, entre los siglos VIII y X apenas superó esta semejanza. La antología del sirio Abū Tammām (805-845) y un trabajo sobre retórica de al-Ŷāḥiẓ (776-868) fueron introducidas en al-Ándalus durante el reinado de Muḥammad I (852-886) por estudiosos que regresaban de Oriente. Las obras de Ibn Qutayba (828-889) ya eran conocidas en 910. Los poetas orientales fueron más conocidos, estudiados e imitados, gracias a los bagdadíes Ziryāb (789-857) y Abū 'Alī el Qālī (¿?-965), acogidos por 'Abd al-Raḥmān III en 941. Con todas estas aportaciones orientales, la poesía andalusí, no obstante, desde finales del siglo VIII, también fue reforzada y modificada: comenzó a manifestar un nuevo gusto por los adornos retóricos y cierto nacionalismo, producto de la fusión étnica. A finales del siglo IX, surgió la invención lírica andalusí más trascendental: la *muwaššaḥa* o moaxaja. Durante el siglo X, gracias al poderío político, militar, económico y cultural cordobés, los poetas gozaron del mecenazgo del califa y reyezuelos, así como de reconocimiento social. La suerte del poeta dependía de la protección de un poderoso. Sus principales auditorios fueron las cortes. En ocasiones, fueron visires y defensores del régimen. Se cantaron temáticas políticas, beatas y ascéticas, hasta obscenas y tabernarias. La *fitna* trajo consigo la eclosión artística y, principalmente, de la poesía. Los reyes de las taifas siguieron atrayendo a sus cortes, bajo su mecenazgo, a los poetas, otorgándoles dinero, cargos o bienes. Se manifestó una liberación de la presión religiosa ejercida en el siglo X; por ejemplo, el Corán fue prescindible para la lírica, no así en la poesía oriental. La situación en el reino de Granada contrastaba con la anterior, pues a los *zīríes* no les importaba la literatura árabe, dado que esta no era su lengua materna; por consiguiente, ignoraron la poesía y persiguieron a los

poetas atrevidos a enfrentarlos con sátiras. A pesar de la Reconquista, la poesía andalusí continuó componiéndose en las dinastías almorávides, almohades y nazaríes. Así lo ilustran los poemas en piedra de la Alhambra. Una vez conquistado el reino de Granada, aún reducido el pueblo hispano-musulmán al régimen morisco, aún sancionada su lengua por los decretos inquisitoriales, la poesía continuó viva en dialecto mozárabe; en judío-sefardí, escrita o no en árabe; y aljamías, escritos en lenguas romances por moriscos, principalmente castellano pero con caracteres árabes (Cruz Hernández, 1957a; García Gómez, 1971; Montgomery Watt, 1974; Pérès, 1983; Galmés, 1996; Vernet, 1999; Bossong, 2010; Puerta, 2011; Valencia, 2011; Moral, 2013; Gil de Carrasco, 2014).

Aunque desde el siglo IX hasta la primera mitad del XIII se desarrolló la edad de oro de la literatura andalusí, a continuación se describen algunos de los géneros poético principales desarrollados en al-Ándalus, evocados en los versos albanianos. Para esta descripción sintética, se sigue a los autores citados en el párrafo anterior más Ribera y Tarragó (1915), García Gómez (1944), Marcos Marín (1969) y López-Baralt (1985):

1) Durante la *ǰāhilīya*, los temas de las *qaṣīdāt* versaban sobre la vida de los camelleros, aguaderos, dunas, no como una monótona sucesión de imágenes cotidianas, sino como pretexto para hablar, desde esta cotidianidad sugerente, sobre el espíritu, el amor y la eternidad. En al-Ándalus, la *qaṣīda* se empleó para narrar las glorias tribales, la derrota y muerte del enemigo, las ruinas de los campamentos abandonados. Con ella, se comenzó la tradición del amor cortés y se metaforizaron palacios como espacios con aguas estáticas y fluyentes, ajardinados, luminosos y paradisíacos. Este género ha influido en la creación poética durante quince siglos.
2) El *ax-xir al-malhami* o género guerrero se empleó en al-Ándalus no referido a la conquista de la península ibérica, sino en torno a temas preislámicos y luchas tribales.
3) El *ax-xir al-guinai* o poesía cantada constituyó la lírica más antigua hasta la aparición de la *qaṣīda*, que permanece como metro clásico hasta la revolución de los modernos o modernitas durante el período *abbāsí*.
4) La prosa rimada derivó en varios subgéneros. Las *maqāmāt* eran relatos picarescos en que un héroe protagonizaba distintas aventuras (algunos autores leen en ellas el origen de la picaresca española de los siglos XVI y XVII). La contribución más significativa a este género fueron las 50 *maqāmāt* de Ibn al-Aštarkūnī (¿?-1143). Los *ǰābar* narraban acontecimientos sin nexo, mezcla de

historias y anécdotas, con inserción de fragmentos poéticos. Los *tarij* son como los anteriores, pero ordenados cronológicamente. El *ẖuṭba* era un sermón con carga religiosa y elementos de idealización, como la del bereber Ṭāriq ibn Ziyād (670-720).

5) Por lo general, los poemas narrativos en lengua árabe fueron muy escasos en todas las épocas. La poesía narrativa romance existe en España desde el siglo IX. Los hispano-musulmanes conocían las narraciones caballerescas árabes y visigodas. Las *arŷūzas* andalusíes heredaron de las *futuhāt* o cantos de conquista el ideal heroico más que el épico propiamente, porque el espíritu guerrero había desaparecido, inclusive con la llegada de los almorávides. Las *arŷūzas* eran un tipo de composición métrica menos exigente que la oda clásica, cuyos hemistiquios se consideraban generalmente versos independientes, con rima en pareados. Durante el siglo X, los poetas asistían a las campañas militares contra los hispano-cristianos del norte, para describir los combates; verbigracia: durante las expediciones de Almanzor en Barcelona en 984 o Santiago de Compostela en 997. El cordobés Ibn ʻAbd Rabbi-hi (860-940) compuso su *arŷūza* de 450 versos sobre las hazañas guerreras de ʻAbd al-Raḥmān III. Ibn al-Jaṭīb compuso *Raqm al-Ḥulal fī Nazm ad-Duwal*, la cual cuenta la historia del islam en Occidente.

6) Las *jarŷas* o jarchas fueron el único resto de la poesía romance preislámica. Quizás existieron de forma independiente a las moaxajas; sin embargo, fue adheridas a estas formas estróficas árabes y hebreas que circularon mayormente. Presentaron estructuras transgresoras y temáticas espontáneas. Muchas fueron puestas en boca de mujeres. Mezclaron la lengua formal y hablada; por eso, evidenciaron la situación diglósica de al-Ándalus. Acercaron las formas clásicas árabes a la literatura popular. Elevaron el dialecto andalusí al rango de lengua literaria universal. De ahí que introdujeran elementos nuevos al árabe islámico como los zéjeles. Las jarchas conservan los testimonios más antiguos de las hablas romances peninsulares. A partir de las jarchas, se originó la lírica popular española, trovadoresca, gallego-portuguesa y provenzal.

7) Aunque hubo en Oriente ciertas formas marginales que se podrían considerar como precursoras, las *muwaššaḥāt* o moaxajas fueron la principal invención lírica andalusí del siglo IX. Aparecieron en tiempos de ʻAbd Allāh (888-912); sin embargo, se atribuye a Muqaddam ibn Muʻafa (siglo X), poeta de Cabra, el haberles dado su forma aceptable para los escritores cultos, ya que la jarcha revela un origen popular. Se trataron de poemas estróficos con versos cortos. Su forma

más común es de cinco estrofas con una jarcha, su *marka* o pareado inicial a manera de estribillo, que proporciona un elemento de referencia. Cada estrofa posterior se compone de tres versos con rima propia, seguidos de dos versos que reproducen la rima de la jarcha (AA bbbAA [AA] cccAA [AA]…). Pueden presentarse variantes de este esquema básico. Algunas andalusíes adoptaron la métrica y rima de la jarcha; utilizaron metros parecidos o al menos equivalentes, pero nunca exactos, a los de la poesía arábiga antigua o moderna. Las moaxajas fueron escritas preferiblemente en lengua dialectal: una mezcla de árabe coloquial y romance mozárabe, inclusive en hebreo, cuya producción se extiende hasta los tiempos de los nazaríes granadinos. Así pues, se innovaron las estrofas, estribillos, métrica y lenguaje. Las moaxajas alcanzaron notable éxito entre los andalusíes y para el X existió una producción considerable y de calidad. Con este género, se invirtió la dirección de influencias: aunque la lírica andalusí dependió primeramente de los modelos orientales en forma, contenido, lenguaje metafórico y retórica, Oriente terminó por adoptar y emular las *muwaššaḥāt*. Este género fue introducido en Oriente por el egipcio Ibn Sanā' al-Mulk (1150-1212), quien modificó algunas rimas para adaptar una pauta rítmica al ser cantadas, contrayendo o alargando arbitrariamente algunas sílabas. Las moaxajas, en fin, son consideradas las contribuciones más originales y los máximos ejemplos de la simbiosis cultural andalusí. Por su éxito entre poetas andalusíes, trovadores europeos, magrebíes y orientales, son reconocidas como un género literario universal.

8) El *zaŷal* o zéjel surgió de la poesía popular en romance mozárabe. Resultó de la modificación de moaxajas. Empleó una lengua vulgar, que introdujo elementos novedosos en la lírica islámica arabófona. Generalmente, su esquema de rima era más sencillo: un solo verso al final de cada estrofa que reproduce la rima del pareado inicial (AA bbbA [AA] cccA [AA]…). El zéjel tuvo algo de balada callejera en boca ya de Avempace, a quien se atribuye su invención; ya del cordobés Ibn Quzmān (1078-1160), su principal purificador o cultivador.

9) Del *zaŷal* se derivaron los villancicos, de los cuales aquellos especialmente interesados en la Nochebuena tienen eco en la literatura castellana. El paralelo entre ambas literaturas existe desde el siglo XIII; sin embargo, los villancicos árabes conservados desde el siglo XIV (los de Ibn al-Jaṭīb, por ejemplo) están escritos en árabe clásico y son culteranos. Por esta razón, según Vernet (1999), no sirven para realizar una comparación con los villancicos cristianos; aunque las

observaciones técnicas de Salmi (1956) demuestran que los segundos son continuación o imitación de los escritos en árabe dialectal.

10) Se dirigían *madīḥ* o panegíricos y ditirambos a los reyes, la corte, palacios, mecenas, magnates, las glorias de un gobierno. Se tienen panegíricos del cordobés Yaḥyā ibn Hudayl (917-998) dirigidos a los omeyas y Almanzor; o bien del amirí Abū Marwān al-Yaziri (¿?-1003), Ibn Zaydūn o Ibn ʻAbdūn de Évora (¿?-1135).
11) Los *sulṭāniyyāt* fueron poemas de alabanza política, recitados en las cortes con motivo de celebraciones importantes.
12) Sobre los *rawḍiyyāt* o jardineras se comentó en la subsección 2.2.3. Reitérese, sin embargo, que su especificidad temática giraba en torno al valor de la naturaleza y la fertilidad del suelo andalusí.
13) Las *nawriyāt* son descripciones de flores, surgidas, como los *rawḍiyyāt*, del *rahil* de la casida clásica. Se tienen, por ejemplo, las de Ibn Faraŷ o las de Abū Marwān al-Yaziri.
14) En relación con los *rawḍiyyāt* también, la poesía bucólica se interesó por el cielo, campos, jardines, aguas corrientes o quietas.
15) Se externaron, asimismo, elegías, como las de Ibn Zaydūn.
16) Las gacelas (*gazal* o *tagazzul*) fueron poemas de amor, adaptación del *nasib* de la casida clásica. Federico García Lorca retomó este género en su *Diván del Tamarit*.
17) Se escribió poesía erótica. El rey de Sevilla, al-Muʻtadid (1040-1069), fue uno de sus representantes.
18) Enmarcada en estos últimos seis géneros, la poesía de amor cortés se gestó como el mejor ejemplo de la sensibilidad y civilización meramente andalusíes.
19) La poesía homoerótica o poemas dedicados a muchachos también se manifestó, en boca del el jaenés Yaḥyā ibn al-Ḥakam al-Bakrī (772-866) o el valenciano Muhammad al-Russafī (¿?-1172).
20) La *hamriyyāt* o poemas báquicos cantaban al amor, los placeres, el vino y sus escanciadores, la música y la fiesta, enmarcados muchas veces en paradigmático jardín. En oposición al islam, representó a un país donde no se prohibía el consumo de vino. Este género tuvo sus manifestaciones asimismo en la poesía árabe preislámica, textos que fueron ejemplares para poetas como Abū Nuwās aun en la cultura clásica. Los primeros fragmentos báquicos andalusíes son del bereber ʻAbbās ibn Nāṣih (¿?-852); Marwán ibn ʻAbd al-Raḥmān, bisnieto de ʻAbd al-Raḥmān III; Abū Marwān al-Yaziri; el cordobés Ibn Maslama (¿?-1049), e Ibn Quzmān.

21) La poesía satírica increpó los vicios morales, la corrupción y la hipocresía. Fue compuesta por el cordobés Ibn Sa‘īd (¿?-880), Yūsuf ibn Hārūn ar-Ramādī (917-1012), Ibn Zaydūn e Ibn ‘Ammār.
22) Ibn ‘Abd Rabbi-hi creó los *mumaḥḥṣāt* o “los que borran”: textos con que el poeta renegaba de todo cuanto había escrito en versos de juventud.
23) El *mazal* contituyó la poesía proverbial o didáctica, también denominada *hikma*.
24) El *zuhd* o poesía ascética o mística cantaba lo efímero de la vida y el amor divino envuelto de sensualidad y belleza que acogen el delirio espiritual. Desarrollaron este género el cordobés Ibn Abd Rabbihi (860-940), el granadino Abū Ishaq al-Yuchibī (¿?-1067). El *zuhd* eclosionó sobre todo en la época almohade, por ejemplo con Ibn ‘Arabi o el jerezano Ibn Labbal (1114-1188).
25) Por último, y no por esto menos importante, se gestó la poesía femenina, la cual ha despertado interés en estudioso de la cultura andalusí desde la segunda mitad del siglo XIX (Simonet, 1878; Gonzalvo, 1905; Garulo, 1986; Rubiera, 1990; Sobh, 1994). Moral llama la atención sobre: “El hecho de que en plena Edad Media, cuando la mujer no tenía ni voz, ni voto, ni presencia en la literatura más que como un objeto sexual, cuando en la religión cristiana se debatía si la mujer tenía o no alma, causa admiración la presencia en los repertorios biográficos de un número importante de mujeres que componen poesía y se atreven a recitarla públicamente, y lo que es más raro, que los autores, masculinos, recogen su poesía y sus datos biográficos, sus amores y desamores, paralelamente a los poemas y las biografías masculinas, y todo ello difundido y trasmitido como una de las glorias de al-Andalus o de su superioridad sobre Oriente o el Magreb” (124). Dos de las poetas andalusíes fueron la princesa omeya Wallada (994-1091) y la almeriense Umm al-Kirām (siglo XI).

En definitiva, la “poesía andalusí, aunque había derivado en un primer momento de la poesía oriental, poco a poco va mostrando rasgos de una madurez y una originalidad innegables, tanto en lo depurado de su estilo como en lo novedoso de sus imágenes cargadas de sorprendentes metáforas” (Gil de Carrasco 178). El sujeto lírico evoca en sus versos esta variedad de géneros poéticos, porque todas estas voces líricas son “los ángulos de todos los silencios” y, como lo enfatiza la epífora, cada una de estas “era del hombre” andalusí un testimonio de su verdad histórica, cultural, histórica, estética, filosófica y religiosa, cuyos ecos aún se escuchan en la poesía contemporánea no solo de Albán, sino también de otros poetas hispánicos.

¿Qué más representativo del sincretismo andalusíes que su poesía, en la que se reúnen voces desde los tiempos preislámicos, analógicamente como sucede en la poesía de *Infinita memoria de América*, no solo con respecto a estas voces preislámicas y andalusíes, sino también todas las que le llegan desde los "pueblos alborales"? A como la "fusión de estos elementos étnicos y culturales dio como resultado los rasgos característicos de la literatura de al-Ándalus; y también favoreció su pervivencia" (Montgomery Watt 177), así en *Érase una vez al-Ándalus*, e *Infinita memoria de América* en general, se desarrollan una fusión y pervivencia de voces, a partir de los aspectos populares del sincretismo cultural, social y lingüístico. El sincretismo, *ergo*, es inherente a la poesía hispánica y, por consiguiente, a la idea de hispanidad.

De este modo, la poesía albaniana es un medio *otro* que permite el rescate de la poesía hispano-musulmana. "*A través de la rápida ventana*/ *que es cada palabra tan cercana a la sangre*,/ *punto, desliz o huella*/ *de la sombra de Dios en lo cantado*" se ve la presencia de lo objetivo y subjetivo, lo consciente e inconsciente, lo inmanente y trascendente, lo humano y divino. El sujeto lírico ve-escucha en su palabra la presencia de esas "Basthas", sinécdoque de lo hispano-musulmán, que fueron cantadas y permanecen aún pronunciadas como "transparencia" en la palabra poética hispánica, pese a las "armas del tiempo": "*Oíd, oíd. Alguien construye*/ *Basthas interminables a lo lejos*./ Con las armas del tiempo las construye./ Con las armas del tiempo las destruye".

Por lo anterior, el sujeto lírico no duda en exaltar con su escritura y perspectiva trascendentalista la *poiesis* andalusí: "Testigo de la sed. Prado del prado./ Capitán de la sangre velocísima./ Herida del ayer sobre las piedras./ *Déjame que también yo te celebre*/ *con esta espada que los vuelos finge*./ *Con estos ojos tan terriblemente*/ *abiertos a la luz que siguen ciegos*".

Para terminar, el sujeto lírico contempla en la figura de Ibn Ḥazm la síntesis de cuanto fue la "verdad", el "sueño", la "locura", lo "azul" y el "caballo" de la poesía en al-Ándalus. Por eso, el poema "Las semillas del fuego" se basa en su persona. El epígrafe de Ibn Ḥazm alude tanto a los saberes de la escritura y la poesía, como a la historia objetiva de este poeta cordobés: "Aunque quemareis el papel,/ nunca quemar[é]is, nunca/ lo que el papel encierra" (cit. en Albán, *Infinita…* 386).

Ibn Ḥazm, la figura más representativa de las letras hispano-musulmanas según García Gómez (1989), perteneció a una familia aristócrata muladí. Aunque en su biografía escribió que descendía de un antepasado persa instalado en al-Ándalus como cliente de un miembro de la familia omeya, en realidad descendía de una familia sevillana dedicada a la explotación de una finca en Montíjar (Huelva). Se sentía identificado con los árabes en general y la familia

omeya particularmente. Su padre ocupó cargos con Almanzor y su hijo al-Muẓaffar (¿?-1008). Pasó su infancia en la corte de Madīnat al-Zahrā. Vivió los conflictos civiles que llevaron a la caída de los omeyas. En 1012 fue desterrado a Almería, donde se enfrentó al gobernador y, en consecuencia, fue desterrado de nuevo. Se estableció en Játiva, cerca de Valencia, en 1013. Participó del levantamiento contra los *zīríes* granadinos, razón por la cual cayó prisionero en 1016. En 1023, el nuevo califa de Córdoba, ʻAbd al-Raḥmān V (1001-1024), lo nombró visir. Sin embargo, después de la ejecución del califa, fue encarcelado nuevamente. Después de esta segunda vez en la cárcel, regresó a Játiva donde comenzó a componer *El collar de la paloma*. Entre 1027 y 1031, ocupó otro cargo político, pero después de este abandonó la política y se entregó al estudio jurídicos y teológicos. Proclamó el *ẓāhirismo*: El lenguaje no era para los árabes musulmanes una mera convención humana, sino algo creado por Alá para adecuarse a los objetos. Por eso, la tarea del estudioso era comprender lo que Alá quiso decir en el Corán, porque el Corán como palabra divina es el vehículo perfecto para transmitir al hombre exactamente lo que Aquel deseaba transmitir. Debido a que contravenía con este pensamiento el *mālikīsmo* oficial, fue acusado. Dimitió de la enseñanza y viajó por los reinos de taifas como polemista y erudito. Disputó a otros sabios y reyes, entre estos, al-Muʻtadid de Sevilla, quien ordenó la quema de sus libros. Finalmente, se retiró al cortijo familiar de Montíjar, donde se dedicó a la escritura hasta morir. Hoy solo se conoce la décima parte de la totalidad de su obra referida (jurídicas, ciencias religiosas, historia, genealogía, literarias, de disputa con otros personajes de la época). Criticó todas las escuelas teológicas y jurídicas musulmanas, y por su defensa del islam frente al judaísmo y el cristianismo sus obras no entraron en el circuito de las traducciones de la Baja Edad Media europea (Asín Palacios, 1927; Montgomery Watt, 1974; Valencia, 2011).

Esta última faceta de su vida cautiva al sujeto lírico. Para este, Ibn Ḥazm representa el oficio, la entrega y la profundidad en el conocimiento filosófico, religioso y poético. Su palabra es ejemplo de "la palabra perfecta", la verdad, esencia del misterio, revelación, la indecible lucha estremecedora de *decir* la realidad contingente, intuida y contemplada, y trascenderla. En este sentido, Ibn Ḥazm es el sabio que logró aproximarse a *al-gayb*. Por esto, materializaría el arquetipo del anciano sabio:

> Ben Hazm se llevó
> *la palabra perfecta,*
> *la palabra que era*
> *la memoria del tiempo,*
> *y que ningún papel, ni piedra,*
> *ni silencio cantado*
> *podían contener*
> *sin estallar, dejando*

un reguero de sueños
ay, irreconocibles
en las manos del nombre. (387)

3.7.1. OTRA METAPOÉTICA EN TORNO A LA ROSA

Derivado de su reflexión sobre la poesía, en "Memorial de la rosa" el sujeto lírico manifiesta:

¿Otro poema a la rosa?
¡*Después de tantos poemas*
a la rosa perfecta,
a la rosa imperfecta,
a la rosa que nace
muerte ya de su sueño!
Pero no. *Este poema*
es de sumisa arena,
y quiere decir rosas
que no sabe la rosa.
[…]
¡*Y de pronto una rosa*
se quemaba en la rosa!
Yo no quiero cantar a la rosa.
No puedo. Solamente me estoy
quemando en las palabras.

[…]

La rosa es suficiente
—tan perfecta en su herida—
para llenar la rosa.
Yo no soy suficiente
para soñar al hombre.
El poeta se acaba
donde el poema vence.
Y la rosa es incendio
perpetuamente rosa.
[…]
Yo os diré mi vergüenza
de cantar a la rosa
aprendiendo palabras:
mi reino fue el espejo de la sed
y el de ellos la sed.
Mi reino fue la luz
y el de ellos las luces
concretas y llamadas.
Éste no es un poema a la rosa[,]
es un jardín tan húmedo
para que venga y cumpla
el pasado a mi nombre.
Éste es sólo un camino
para que tanta ausencia
sea de nuevo pensada
como llama del hombre.
Ésta es una maroma
atrozmente indefensa,
que entre Dios y Dios

quiere alcanzar mi asombro.
[…]
Ayer, ayer —oídme—
la rosa está llorando
por la rosa que en ellos
fue ultraje de la sangre. (370-72)

Estas estrofas constituyen una metapoética sobre la metáfora, y acaso la poesía y la literatura en general. El poema permite una fusión de algunas premisas albanianas sobre el hecho de la metáfora y los planteamientos teóricos expuestos por Campos (2014a).

La pregunta "¿Otro poema a la rosa?" recuerda que "Hablar sobre la metáfora es incurrir en una posible discusión imposible sobre el lenguaje" (Campos, "Quizá…" 60). ¿Cuántos "poemas/ a la rosa"? Desde:

> "la Aurora de dedos de rosa/ sube al cielo saliendo del Océano" de Mimnermo de Colofón; o la contraposición de Tirso de Molina entre "El clavel, lindo en color,/ y la rosa todo amor…". Tal vez la "Rosa divina que en gentil cultura/ eres, con tu fragante sutileza,/ magisterio purpúreo en la belleza,/ enseñanza nevada a la hermosura" de Sor Juana Inés de la Cruz. Dice Paul Verlaine: "Lucen vagamente las teclas del piano/ a la luz del suave crepúsculo rosa,/ y bajo los finos dedos de su mano". Avisa Vicente Huidobro: "Poetas, ¿por qué cantáis a la rosa?/ ¡Hacedla florecer en el poema!" Pregunta Pedro Calderón de la Barca: "¿Ves esa rosa que tan bella y pura/ amaneció a ser reina de las flores?/ Pues aunque armó de espinas sus colores,/ defendida vivió, mas no segura". Canta Arthur Rimbaud: "La estrella bañó de rosa el corazón de tus orejas,/ el infinito rodó blanco desde tu nuca hasta la cintura;/ el mar perló de rosa tus senos bermejos/ y el Hombre sangró negro entre tus piernas soberanas". Ensalza Francisco de Quevedo: "Esa color de rosa y azucena,/ y ese mirar sabroso, dulce, honesto,/ y ese hermoso cuello, blanco, enhiesto,/ y boca de rubís y perlas llena…". O como dice Darío: "¡Ay! la pobre princesa de la boca de rosa/ quiere ser golondrina, quiere ser mariposa…" En todo caso, como sentenció Cuauhtémoc: "Yo no estoy en un lecho de rosas"; ni mucho menos, como se dice popularmente, no "es color de rosa" la vida ("Quizá…" 63).

A esta enumeración forzosamente incompleta y tan solo ilustrativa súmense la rosa blanca cultivada por José Martí (1982); la rosa que "No se nombra/ […], pero *está* la rosa fresca…" (28), de Dulce María Loynaz; la del cordobés Yahwar Banu Abi Abda (siglo X): "La rosa es lo más bello que se ofrece a nuestros ojos y lo más perfumado de cuanto riega el agua generosa de las nubes" (cit. en Albán, *Infinita*… 370); y con esta las tantas enunciadas en la poesía andalusí. Según Pérès (1983), las rosas se cultivaron en cantidad y abundaron en al-Ándalus. Encantaron por su perfume (asociado al almizcle) y colores. Sus metáforas se centraron en lo rojo de sus pétalos y en lo amarillo de sus estambres y pistilos. Se metaforizó su rojo como piedras preciosas (la cornalina y el jacinto), la sangre o la brasa; o más frecuentemente como la mejilla de la amada enrojecida de turbación (idea del rubor).

En fin, "¡Después de tantos poemas/ a la rosa perfecta,/ a la rosa imperfecta,/ a la rosa que nace/ muerte ya de su sueño!" —escúchense los ecos intertextuales de las letanías lauretanas en esta conversión—, resuenan en la "rosa" de este memorial —nunca mejor dicho— las metonimias de su color y fragancia; las sinécdoques de belleza, delicadeza,

fugacidad, gnosticismo, neoplatonismo, misticismo, sentimentalismo, feminidad… Estos redundantes sentidos ven agotados sus virtualidades en el modelo de la "rosa".

Borges asegura que "aunque existan cientos y desde luego miles de metáforas por descubrir, todas podrían remitirse a unos pocos modelos elementales […] cada metáfora es diferente: cada vez que usamos el modelo, las variaciones son diferentes" (*Arte*... 58). Esto último introduce la certeza de que "existen metáforas […] que no podemos remitir a modelos definidos […] La metáfora estimulará la imaginación. Pero también podría sernos concedida […] la invención de metáforas que no pertenecen, o que no pertenecen todavía, a modelos aceptados" (Borges, *Arte*... 58-9). En sintonía casi con estos postulados borgianos, María Amoretti (cit. en Campos, 2014a) llega a meditar y referirse, valiéndose del lenguaje de la globalización, a lo que ella misma llama metáforas emergentes y metáforas corporativas: las primeras nacen en el seno de un grupo familiar de autores o simplemente por convención, ante la necesidad de llevar al lenguaje imágenes creativas; las segundas son aquellas instauradas en la sociedad y reconocidas por sus atributos, valores y comportamiento, es decir, su sentido normalizado.

No es casual, por tanto, que el sujeto lírico haya elegido (consciente o inconscientemente) de todo el ramillete lírico andalusí —y universal— a la "rosa" como paradigma para ofrecer esta metapoética. Él trata de decir su "rosa" sobre la "rosa" de los jardines andalusíes y, en su intento, plantea la insistencia de la literatura por los temas —los temas no se repiten, se repiten los poetas en los temas—, por la imposibilidad de alcanzar la esencia de lo *real*.

Parafraseando la antes citada máxima creacionista de Huidobro, el sujeto lírico manifiesta el esfuerzo poético de rehuir las metáforas corporativas ("*Yo no quiero cantar a la rosa*./ No puedo. Solamente me estoy/ quemando en las palabras"), con el fin de que su "rosa" sea, por aproximación, una metáfora emergente; traduzca otra "rosa": constituya una metáfora nueva, mostrativa, que se acerque al misterio con un lenguaje que intenta aprehender y *decir* la sustancia, aunque solo dé al final otro elemento lingüístico.

En este sentido, ¿qué es la metáfora? ¿Resulta la metáfora un hecho racional o irracional? ¿Dónde surge la metáfora? Según se intenta decir, únicamente se puede llegar por aproximaciones al ser de la metáfora. En atención de la segunda pregunta, la metáfora escapa de esta dualidad simplista. La racionalidad

> sistematiza de modo científico la concepción de la realidad, mientras que la [imaginación] presupone la apertura de los componentes sígnicos (especialmente del significante) hacia múltiples virtualidades semánticas novedosas y hermenéuticas. En todo caso, tanto lo racional como lo imaginativo constituyen formas epistemológicas de concebir la realidad, noumenotécnicas […] complementarias, sistemáticas y paralelas, equitativamente oportunas y mediadas por el lenguaje ("Quizá…" 61).

La metáfora surge en la distancia entre el objeto concreto y la palabra: "En ese preciso e insuficiente pulso por aprehender la esencia de una cosa, que no es sino siempre un proceso, asoma la naturalidad del lenguaje humano: la imposibilidad de lo real, lamento decimonónico, catafalco de la metáfora" ("Quizá…" 60).

Al final, la metáfora, desde la racionalidad y la imaginación, resulta un sentido accidentado: "una fuerza incide sobre un objeto y a través del lenguaje múltiples juegos de percepciones conformarán el objeto mismo, multiplicado muchas veces en sí mismo, porque este no existe como materialidad abstracta ni concreta, sino como conjunto de representaciones lingüísticas que articulan su proceso sustancial, ideológico y sociocultural" ("Quizá…" 61). Al final, verosímiles son tanto el objeto concreto como las metáforas del objeto. Por eso, exclama acertadamente el sujeto lírico: "¡*Y de pronto una rosa*/ *se quemaba en la rosa*!"

Así es como: "Este poema/ *es de sumisa arena*,/ *y quiere decir rosas*/ *que no sabe la rosa*". Lo *real* es trascendente y la metáfora, aunque palabra trascendental, solo es una aproximación de aquello. Por esta razón, el sujeto lírico pretende que su "rosa" sea como "El libro de arena" borgiano que resuena en el segundo verso: que su lenguaje conceptual y simbólico incursionen lúdica y aproximativamente sobre el objeto concreto del cosmos y ensueñen su misterio, desvelado-oculto en el instante epifánico de la poesía. Que su "rosa" sea "suficiente/ —tan perfecta en su herida—/ para llenar la rosa", en tanto

> la metáfora logre ser representativa, nunca exacta; mientras trabaje el lenguaje, sin pretender agotar los recursos y estrategias retóricas, será entonces cuando catapulte las limitantes de un signo hacia las de un símbolo donde la ideología, la configuración del sentido, la cultura, las fuerzas oníricas y psíquicas se materialicen de manera novedosa, emergente, lúdica y revelativa, siempre y cuando haya un esfuerzo mayor por concebir la poesía, no como un lenguaje que comunica, sino que intenta "establecer puentes entre lo visible y lo invisible" […], "hacer fable lo inefable" ("Quizá…" 62).

En definitiva, "la rosa es incendio/ perpetuamente rosa". En estos versos resuenan los discursos platónico y sufí de Ibn ʻArabī. La "rosa" es lo *real*, la Idea, el foco luminoso que irradia metáforas, cada uno de sus rayos, continúa alumbrando. La "rosa" es la suma perfecta de todas las rosas preexistentes en ella. De ahí que el sujeto lírico entienda que su "rosa imperfecta" es apenas un rayo de esa "rosa", apenas un "espejo" y una "luz" de las necesidades y verdades humanas ("sed", "luces") que, en su criterio, los poetas andalusíes sí abarcaron y profundizaron con su palabra.

Concluye el sujeto lírico que en su "poema" resuenan las rosas emanadas de la Idea de "rosa" y, por ello, este es un "jardín" de voces y metáforas, de la plurivalencia del símbolo. Su "poema", así, también es un "camino" por donde vienen a converger las metáforas

corporativas y emergentes del modelo de la "rosa", el pasado y el presente del lenguaje y del ser. Asimismo, su "poema" es una "maroma", un juego de lenguaje revelador, un espacio de rescate y diálogo de lo humano y lo divino, porque el diálogo de las experiencias místicas es universal. Su "rosa" es heteroglósica. De ahí su imperativo final: aprovecha para que su interlocutor escuche-lea en lo rojo de esta "rosa" también las voces hispano-musulmanas perdidas, expulsadas, rechazadas, reducidas a "sangre" durante la Reconquista. Significativo se vuelve, en este sentido, el juego retórico entre la reduplicación del adverbio y el tiempo verbal de la perífrasis durativa: "Ayer, ayer —oídme—/ la rosa está llorando". Sintácticamente, el tiempo se abole en los intersticios entre pasado y presente, intersticios que la poesía abre en las virtualidades continuas de su palabra simbólica. Quizás sea más apropiado decir que el tiempo pasado vuelve a ser en el presente, ya que ambos, "ayer" y ahora, son dos puntos del tiempo cíclico que se (con)funden. De ahí que este juego retórico recuerde, por sintaxis y tema, a las deliberadas (con)fusiones temporales que Vallejo enuncia en *Trilce* y *Poemas humanos* (Ferrari, 1972).

Como parte de esta metapoética, por último, el sujeto lírico es consciente de que es un ser finito: "El poeta se acaba/ donde el poema vence". Sabe que su existencia sustancial depende de la presión y estructura del enunciado poético; no sobrepasa estas. Donde acaba el discurso del poema, termina su existencia funcional. Él es extensa y estrictamente palabra. Así, este planteamiento poético dialoga con las premisas teóricas sobre el término "sujeto lírico", expuestas en el marco metodológico.

Con todo, este poema posibilita leer, desde el nivel metapoético y en sintonía con todo *Érase una vez al-Ándalus*, que:

> El ser humano está conformado por lenguaje, al igual que su realidad; le resulta imposible habitar, definir, proyectar, movilizarse a través de un espacio que no haya sido construido antes por el lenguaje vivo de la incertidumbre, la necesidad, la carencia, el asombro, el erotismo de reinventar al otro mientras se reinventa a sí mismo de manera imposible. Por tanto, cada metáfora ―sin importar su modelo […]― resulta la concreción de un conocimiento intencionado y (des)conocido, efecto de la articulación personalizada-culturizada de la palabra. En el proceso metafórico se atenta contra esa confianza que, según Paz, fue la primera actitud del hombre ante el lenguaje: la confianza de que "el signo y el objeto representado eran lo mismo" (1998: 29). […] La metáfora no posee ningún compromiso de ser exhaustiva sobre la realidad. En sí, ella misma constituye un modelo epistemológico y perceptivo, constructor y (re)ordenador de una realidad que, como tal, es complementaria, autotélica, autónoma válida por su multiplicidad y liberación de aquello que todavía se insiste en llamar: lo "real", desde un afán meramente positivista ("Quizá…" 70-1).

4. ÉRASE UNA VEZ…, SÍ, PERO TODAVÍA HOY AL-ÁNDALUS

Con este primer análisis crítico y metodológico de *Érase una vez al-Ándalus* se ha pretendido viajar sobre la compleja representación del ser hispano-musulmán como realidad

existente y sujeto cultural, que es parte del heteroglósico ser hispánico según *Infinita memoria de América*.

No es propósito de *Érase una vez al-Ándalus* polemizar si la literatura hispano-musulmana es o no parte de *la* literatura nacional española. Ya otros críticos lo han resuelto. Sin embargo, el poemario toca tangencialmente este aspecto al desarrollar su principal interés: recuperar, revalorar y enunciar las voces simbólicas, míticas, históricas, culturales, religiosas, filosóficas, místicas y literarias del ser hispano-musulmán desde al-Ándalus, para cantar aún, en 1992, que estas realidades son esenciales a la idea de hispanidad durante su quinto ciclo.

Durante la crisis de 1929, y en medio desarrollo de un orientalismo moderno, Gibb (1931) apeló a prestar "atención a Oriente, porque puede serle útil a la mente occidental que lucha por vencer la estrechez de espíritu, la especialización opresiva y las perspectivas limitadas" (Said 305). Parece, sin participar de este orientalismo, que *Érase una vez al-Ándalus* respondiera a tal llamado, pero estrictamente dentro del ámbito hispanoamericano, ya que lucha por traer al imaginario colectivo hispánico la voz hispano-musulmana, superar la tradicional historiografía literaria y cultural en torno a la idea de hispanidad y ofrecer con el lenguaje poético una nueva perspectiva dialéctica dentro del espacio conmemorativo-dialógico del V Centenario y los presentes y futuros ciclos de la hispanidad.

Cuanto hay de visión exótica en torno a esta voz es eco del exotismo medieval, renacentista, romántico, modernista y posmoderno que llega hasta las actuales literaturas europeas y latinoamericanas. Si bien el exotismo recibió influencia de las corrientes orientalistas, lo exótico participante en la representación de la arquitectura y ruinas, el desierto, las sensaciones olfativas, los hechos de la Reconquista y la concepción trágica del tiempo histórico en *Érase una vez al-Ándalus* no hereda la colonial política *orientalizadora*, que acaso llevara a considerar equívocamente al sujeto lírico como un *yo* superior (exacerbación de su voz hispano-cristiana, europea, occidental) ante ese *otro* inferior (su voz hispano-musulmana) y, en consecuencia, a interpretar el uso retórico del pronombre "ellos" como signo de distanciamiento, diferenciación y poder cultural sobre lo *otro*. Al contrario, los rasgos exóticos con que se evocan algunas experiencias sensoriales-sensuales, paisajes geográficos e históricos o conceptos filosóficos en este poemario ratifican —lo mismo que los poetas, filósofos, emires, historiadores, cartógrafos y viajeros explícitos en los epígrafes o implícitos en los textos— la construcción significativa de un cronotopo del Encuentro de 711 y la poetización de esas otras vivencias del ser hispánico, no respondiendo indirectamente a la política del orientalismo sino, quizás, y en parte, a la política conciliatoria del V Centenario.

Sobre este último punto, debe aclararse que los tres primeros poemarios de *Infinita memoria de América* fueron publicados, sin ninguna previsión, antes del proyecto con que la

comisión costarricense participó del V Centenario. *Érase una vez al-Ándalus*, por su parte, sí se publicó en esta coyuntura; y aunque pudiera responder a la política conciliatoria de esta conmemoración, obedece, no obstante, más al interés independiente de rescatar las raíces hispano-musulmanas y profundizar en ellas, desde una perspectiva literaria y estética distintas de las suscitadas en el orientalismo, africanismo y exotismo español y latinoamericano.

Por tanto, la representación y construcción poéticas de al-Ándalus en este cuarto poemario de *Infinita memoria de América* no responden a la visión de exterioridad-superioridad del orientalismo, sino al rescate, reconocimiento y aceptación de un contexto objetivo y subjetivo, un espacio existencial y esencial de la voz hispano-musulmana, que dialoga con las otras tres moradas vitales del ser hispánico. Al-Ándalus aparece como un espacio de formación discursiva, donde dialogan las experiencias personales del sujeto lírico y las de "ellos", las voces de los epígrafes y los ecos de los sujetos (pre)islámicos y andalusíes evocados. Los treinta poemas de *Érase una vez al-Ándalus* construyen, sobre pre-textos, al ser hispano-musulmán y al-Ándalus, de modo que amplían y contribuyen con la dialéctica formación colectiva de estos fenómenos.

El retrato heteroglósico de este país describe geográfica, histórica, cultural, filosófica, religiosa y existencialmente al hispano-musulmán. Con dicho retrato, se quiere disipar y trascender las etiquetas antiislámicas, y aun antisemíticas, presentes en las ideas de hispanidad desde el primer ciclo hasta el cuarto. No se trata de describir verídicamente, apropiarse, reducir o cosificar al-Ándalus y con ella lo hispano-musulmán, sino deshabitar lo conceptual en torno a ellos y explotar simbólica y estéticamente esta otra morada vital hispánica, como un lugar heteroglósico de posibilidades y realidades. Se trata de ocupar al-Ándalus desde la palabra poética y con ella: una alternativa visionaria, con la cual el ser hispánico comprenda, reconozca y acepte esta voz *otra*, suya.

El sujeto lírico es un ser hispánico que ha viajado estética, existencial y ensoñadoramente desde América hasta al-Ándalus para escuchar, en el plano cultural, estas otras voces y reconocerlas dentro de sí y, por consiguiente, sumar a las voces de "aquí" las de allá; mientras, en el plano religioso, vive esas otras experiencias de lo sagrado y (re)descubre la actitud deísta que a lo largo de *Infinita memoria de América* se manifiesta. Con su arribo a al-Ándalus, se concreta y reactualiza de este lado del Atlántico, quinientos años después, el Encuentro de las cuatro herencias de la hispanidad. Así, y en relación con *El viaje interminable*, se *cierra* un ciclo no solo de análisis textual sino aun vital ya que, desde el primer poemario de *Infinita memoria de América* hasta el último, la "memoria" del ser hispánico *sueña*: su ensoñación promueve el recuerdo y, por ende, su imaginación reanima la

"memoria" hispánica. Así, desde el nivel del arquetipo bachelardiano, la heteroglósica "memoria" del ser hispánico materializaría el *animus* y su ensoñación, el *anima*.

Más allá de la historia objetiva y los relatos sobre al-Ándalus, esta morada vital hispánica es evocada, representada y construida poéticamente, porque en ella conviven las cuatro voces de la hispanidad. En *Érase una vez al-Ándalus*, pues, se canta la presencia aún viva de esa:

> vida digna de mención y recuerdo [que] en al-Andalus, entre los siglos IX y XII, aparece como un conjunto coherente, pese a todos los trastornos políticos y sociales que desgarraron aquel país. La agricultura, la industria, el comercio interior y exterior (sobre todo desde Sevilla y Almería), las bellas artes (arquitectura, orfebrería, tejidos), la doctrina islámica y los modos de sensibilidad religiosa, el saber científico y técnico, el pensar filosófico […tomando asimismo] en cuenta las aportaciones persas, helenísticas, bizantinas, sirias, etc. […] la forma en que todas ellas fueron combinadas y asimiladas confiere a la vida y a la civilización de al-Andalus fisonomía e importancia únicas […] esplendor y originalidad (Castro, *La realidad…* 34).

Capítulo VIII

El cubo de trece caras:
La idea de hispanidad
en *Infinita memoria de América*

1. EN LA FORMA, LA IDEA

La idea de hispanidad poetizada en *Infinita memoria de América* se puede representar gráficamente como un cubo de trece caras: uno en el que sobre cada una de sus cuatro caras laterales se superponen otros planos, simbólicamente trece. Así, este cubo simbólico tendría seis caras, pero cuatro (trece) laterales. Esto pareciera no tener sentido alguno desde el discurso geométrico, porque todo cubo es un poliedro de seis caras cuadradas congruentes. Una figura de trece caras sería más bien un tridecaedro. Sin embargo, la figura que cumple con la perspectiva estética e ideológica de hispanidad en este macropoemario albaniano es el cubo de trece caras (figura 5). A continuación se procede a explicarla.

Cada una de las cuatro caras laterales representaría una de las voces del ser hispánico. Cada cara se encuentra unida a otras dos laterales —no se consideren aún la superior ni la inferior— por las aristas comunes. De modo que la unión de las cuatro podría simbolizar la convergencia y dialéctica de las cuatro voces de la hispanidad. Cada voz vendría, lo mismo que cada una de las caras, de una dirección cardinal: lo indoamericano de la cara oeste; lo hispano-musulmán de la cara sur, no por ninguna valoración de inferioridad, sino porque fue por el sur por donde ingresó su voz en la península ibérica; lo hispano-judío de la cara este, pues llegaron con los romanos o antes que ellos; lo hispano-cristiano de la cara norte, no por supremacía, sino porque desde allí se comenzaron a organizar las reinos cristianos para emprender la Reconquista. Así pues, estas cuatro caras-voces cobran significado oponiéndose entre sí en un eje sincrónico; es decir, se puede acceder y profundizar en la dimensión y espacio de cada una de estas voces, independientes o conjuntas, en un momento específico de la historia, así como lo realiza *Infinita memoria de América*: (re)actualiza cada cara-voz en el contexto de la celebración del V Centenario.

Para ejecutar esta (re)actualización, es necesario considerar la manifestación evolutiva de estas caras-voces a lo largo del eje diacrónico. Este estaría representado por el par de caras superior e inferior que, aunque opuestas, simbolizarían la *coincidentia oppositorum* del pasado y el futuro, de todas las ideas de hispanidad que han sido en sus cinco ciclos —y los venideros—, a la luz de un presente dado por la sincronía.

De esta manera, las caras laterales del cubo podrían ajustarse, subirse o bajarse sobre un eje conductor diacrónico —a modo de un cuerpo mecánico ajustable en torno a un cilindro—, hasta situarse sincrónicamente en un momento y contexto específicos, a fin de analizar en ese punto X la dimensión y el espacio de cada una de las voces de la hispanidad. Así ha ocurrido en cada uno de los cinco ciclos de esta idea e, igualmente, así lo lleva a cabo el sujeto lírico de *Infinita memoria de América* al elegir, dentro del eje diacrónico, situar su centro de

enunciación y diálogo en el contexto del V Centenario (eje sincrónico), para mirar en cada una de las caras-voces laterales una morada vital, una cultura, una historia, una religión, una mitología, un misticismo, una filosofía, entre otros, porque son parte de él.

Ahora bien, ¿por qué hablar de trece caras cuando geométricamente son seis? Como se ha demostrado con los análisis textuales de *El viaje interminable*, *Geografía invisible de América*, *Todas las piedras del muro* y *Érase una vez al-Ándalus*, cada una de las caras-voces laterales no son simples, ni llanas, ni monológicas. Detrás de cada una de ellas se contienen virtualmente otras caras, se pronuncian otras voces. Detrás de cada una tiene lugar una memoria de memorias, ecos, imágenes que en la imaginación se convierten en metáforas. Múltiples son los ecos, imágenes, metáforas situados tras las caras-voces de lo indoamericano, lo hispano-musulmán, lo hispano-judío y lo hispano-cristiano; situados en cada uno de los *topos* de la memoria del ser hispánico. De ahí que cada cara-voz de la hispanidad venga a ser como una de esas siete puertas del Teatro de la Memoria del filósofo italiano Guilio Camillo (1480-1544): según su modelo, detrás de cada puerta estarían colocadas imágenes y saberes de la memoria universal. Analógicamente, detrás de cada una de las caras-voces se encuentran otras caras-voces, cuya suma representaría el deseo de captar, (re)conocer, asumir y aceptar el microcosmos de lo indoamericano, lo hispano-musulmán, lo hispano-judío y lo hispano-cristiano dentro del macrocosmos que sería la hispanidad en cuanto diversidad y sincretismo de ecos, imágenes, memoria.

No se dice trece con afanes de exactitud matemática o por dar simplemente un número, sino porque el trece es un símbolo en al menos tres de las culturas hispánicas.

El trece fue un número fasto para los nahuas (León Portilla, 1974). Comprendía la cifra final de la serie temporal, ya que se lo asociaba, por un lado, a la semana (de trece días); por otro, al siglo (52 años = 13 x 4): la ligadura de los años por la duración de los soles. Recuérdense los períodos de Tezcatlipoca al asumir el rol de sol antes de la creación definitiva de este astro, según se observó en el capítulo IV. Para los nahuas: "Los soles primero y cuarto, que han durado 676 años cada uno, son los más perfectos, ya que no contienen más que los dos números: 13 x 52 = 676" (Chevalier y Gheerbrant 1012).

Para los mayas-quichés, el trece fue una cifra sagrada y fundamental en su astronomía, calendario y teología, pues los trece dioses del *Popol vuh* correspondían al Sol en el cenit y a las doce estrellas (Chevalier y Gheerbrant, 1988). Para los mayas-yucatecos, el trece indicaba una mayor precisión mental (Vila, 1981).

En algunas tradiciones indoamericanas, la cantidad de cielos tendía a ser trece (Krickeberg, 1971).

En la mitología griega, el decimotercero dentro de un grupo aparece como el más sublime y poderoso: Zeus en el cortejo de los doce dioses. Lo mismo se presenta en la mitología cristiana: Jesús entre los doces apóstoles.

En la tradición europea, sin embargo, el trece ha sido también un número de mal augurio. El decimotercer capítulo del Apocalipsis es el referido al Anticristo y la Bestia (Chevalier y Gheerbrant, 1988). La cábala enumera trece espíritus del mal (Chevalier y Gheerbrant, 1988), pero aun así habla de los trece atributos de la unidad divina (Scholem, 1985).

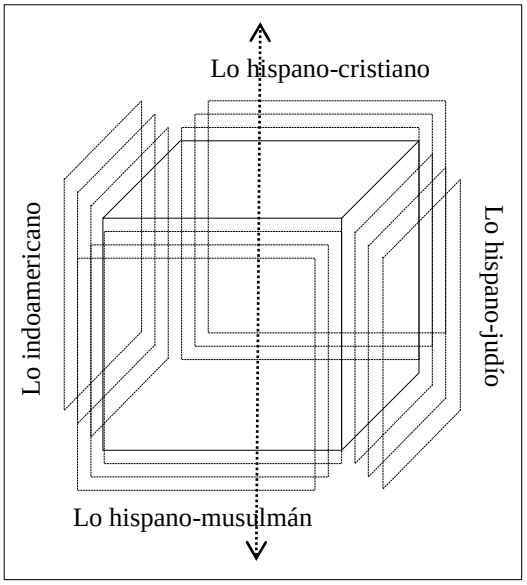
A pesar de su matiz peyorativo, el trece representa asimismo el renacimiento posterior, por ejemplo, en "La muerte", la decimotercera carta del Tarot.

En la aritmosimbología, el trece representa un conjunto determinado, particular, parcial y relativo, mas no universal. Connota, asimismo, "la evolución del individuo, pero agita el orden del macrocosmos y turba su reposo; es una unidad que sacude el equilibrio de las variadas relaciones en el mundo" (Chevalier y Gheerbrant 1012).

Quizás con ecos o no de estas connotaciones, el número trece en la visión cúbica de la hispanidad simboliza la multiplicidad —o la infinitud apelada en el título del macropoemario— de voces existentes tras cada cara-voz lateral. A cada una de estas se superponen otros planos. La posibilidad de planos superpuestos es proporcional a la cantidad de voces que se escuchan en cada una de las cuatro caras-voces culturales del ser hispánico. Por eso, a fin de delimitar esta cantidad de posibilidades a un número no exacto sino simbólico, dígase que son cuatro (trece) las voces del ser hispánico y, por tanto, cuatro (trece) las caras laterales del cubo de la hispanidad.

En definitiva, la representación de la hispanidad como un cubo de trece caras permite visualizar gráficamente la estructura del diálogo sincrónico de las cuatro (trece) voces culturales del ser hispánico en *Infinita memoria de América*. Este particular cubo representa las heteroglósicas realidades materiales, simbólicas, míticas, religiosas, místicas, filosóficas, históricas y culturales del ser hispánico. Al final, la suma total de las caras de este cubo simbólico no sería seis sino que —manteniendo la múltiple o infinita cantidad de posibilidades— sería… trece.

Figura 5. Representación gráfica de la idea de hispanidad como un cubo de trece caras



No es casual que sean cuatro (trece) voces las que configuren la plenitud del ser hispánico, cuatro los poemarios que conformen *Infinita memoria de América* y que el cuatro redunde como símbolo cíclico a lo largo del macropoemario. El cuadrado del cuadrado forma un cubo y este simboliza "el mundo material y el conjunto de los cuatro elementos. Por su sólido asentamiento es tenido por el símbolo de la estabilidad […] simboliza la totalidad terrena y celeste, finita e infinita, creada e increada, lo de aquí abajo y lo de arriba" (Chevalier y Gheerbrant 384-85). Tampoco es casual que el sujeto lírico de *Todas las piedras del muro* cante: "Cada cosa es un dado con mil caras de sueño" (36). Ya desde la forma espiralada de la hispanidad (figura 3), comenzaba a percibirse y tomar forma la figura cúbica de la idea de hispanidad. Este cubo, por tanto, es una evolución más concreta de aquella primera espiral presentada en el capítulo IV.

Quizás esta representación cúbica de la hispanidad encuentre su motivación en las cosmovisiones indoamericanas: en los cuadrantes del mundo según los nahuas y mayas; en los cuatro caminos y los Bacabés, según los maya-yucateco; en la *imago mundi* cúbica de los incas —la tierra en un plano central, los planos celestial y subterráneo, más los cuatro del plano horizontal (Ibarra, 1980)—. De ser válida esta motivación, la forma de la idea de hispanidad como cubo de trece caras intensificaría su significancia sobre la propia herencia cultural hispánica.

2. EN EL CUBO, LA MEMORIA

La memoria está en algún sitio y, en este caso, parece estar dentro del este particular cubo. Claramente, su contenido es la *infinita memoria* de la hispanidad. En esta se encuentran símbolos, mitos, religiones, misticismos, filosofías, lenguas, ciencias, educaciones, sociedades, arquitecturas, ingenierías, artes, cotidianidades, historias…

Existe una memoria genética; una memoria psíquica; una memoria individual, biográfica; una memoria colectiva, (im)permanente como sus narradores, impuesta desde el exterior, un pensamiento que recoge los hitos de las luchas por el poder (Halbwachs, 2006; Lifschitz, 2012); una memoria histórica, que apoderándose d*el* recuerdo y *los* olvidos, consigue un registro textual producido desde el poder (Halbwachs, 2006; Lifschitz, 2012); una memoria social, la cual permite el vínculo de los sujetos, la interacción de sus narrativas, y pervive en la consciencia y vivencias del grupo (Ricoeur, 2004; Lifschitz, 2012); una memoria política, asociada a las acciones intencionales que buscan intervenir en el mundo social (Lifschitz, 2012); una memoria comunicativa, la cotidiana según la actualidad; una memoria artificial de los sistemas y la computación; una memoria académica, disertaciones sobre algún área del conocimiento; una memoria literaria, relatos, relatos, relatos… En fin, toda memoria es un esfuerzo intencionado y retórico con el fin de recordar.

"La memoria es un tipo de vínculo entre sujetos y grupos, y desde una perspectiva sociológica esa es la dimensión realmente significativa" (Lifschitz §13). Sin embargo, existen teorías que comprenden la memoria colectiva como *competitiva* —una lucha por un reconocimiento y una articulación en que solo hay ganadores y perdedores, amos y esclavos, una lucha cercana por tanto a la violencia (guerra, genocidio, colonialismo, esclavitud, racismo…)—. En contra de estos marcos teóricos, Rothberg (2009) considera la memoria como *multidireccional*: un ámbito que posibilita continuas negociaciones, referencias y préstamos; una cuestión productiva y no privativa. Rothberg repiensa la conceptualización de memoria colectiva en contextos multiculturales y transnacionales, ya que el surgimiento de una memoria siempre dialoga, contribuye con otras memorias y es contribuida por estas, articula otras memorias y es articulada por estas, en medio de una transformación dinámica y luchas multifacéticas que definen la descolonización.

Para Rothberg, la memoria es el pasado *hecho presente*. La noción de *hecho presente* implica que la memoria es, primero, un fenómeno contemporáneo que, preocupado por el pasado, sucede en el presente; segundo, una forma de trabajo, o a través de la que se puede laborar, realizar una acción. Por eso, la memoria multidireccional rechaza:

> that a straight line runs from memory to identity and that the only kinds of memories and identities that are therefore possible are ones that exclude elements of alterity and forms of commonality with others. Our relationship to the past does partially determine who we are in the present, but never straightforwardly and directly, and never without unexpected or even unwanted consequences that bind us to those whom we consider other (4-5).

Cuando se lucha por conseguir el reconocimiento de *mi*/*la* memoria y *mi*/*la* identidad, se excluyen necesariamente las memorias e identidades de los otros, porque *la* historia, *la* cultura y *la* identidad asumidas como *mías*, *las* propias, son una cosa separada y única. La memoria multidireccional cuestiona esta asunción *competitiva*, ya que las memorias no son de los grupos, ni tampoco hay grupos que pertenezcan a las memorias. Las fronteras de la memoria y la identidad son irregulares y "what looks at first like my own property often turns out to be a borrowing or adaptation from a history that initially might seem foreign or distant. Memory's anachronistic quality —its bringing together of now and then, here and there— is actually the source of its powerful creativity, its ability to build new worlds out of the materials of older ones" (Rothberg 5).

El concepto de memoria multidireccional, por tanto, pretende llamar la atención sobre "the dynamic transfers that take place between diverse places and times during the act of remembrance […] The model of multidirectional memory posits collective memory as partially disengaged from exclusive versions of cultural identity and acknowledges how remembrance both cuts across and binds together diverse spatial, temporal, and cultural sites" (Rothberg 11). Metodológicamente hablando: "Far from being situated —either physically or discursively— in any single institution or site, the archive of multidirectional memory is irreducibly transversal; it cuts across genres, national contexts, periods, and cultural traditions" (Rothberg 18).

Con base en al menos estos principios, pues, se puede afirmar que la *Infinita memoria de América* corresponde a una memoria multidireccional dado que: 1) trasciende la visión competitiva e hispanizante de memoria e identidad según la colonia, el hispanismo, el imperialismo falangista, el integrismo franquista y las nociones tradicionales de hispanidad; 2) ofrece una nueva idea productiva de hispanidad, en la cual la memoria hispánica es articulada por cuatro (trece) memorias, contribuciones *otras* que dialogan y desarrollan una memoria colectiva en un contexto multicultural y transnacional; 3) (re)actualiza el heteroglósico pasado hispánico en el presente del V Centenario; 4) constituye una dividida labor mnemotécnica, en la cual se transcriben poéticamente no solo hechos objetivos (la memoria competitiva), sino también hechos y fenómenos simbólicos, míticos, religiosos, trascendentes y transversales que unen espacial, temporal y culturalmente las cuatro (trece) moradas vitales (América, al-Ándalus, Sefarad, España) y sujetos de la hispanidad; 5) radica

en lo *infinito* de la memoria hispánica la *multidireccionalidad* dinámica que soporta la historia empírica y permite al mismo tiempo una apertura hacia nuevas posibilidades necesarias de establecer vínculos no solo políticos sino también imaginarios entre diferentes historias y grupos sociales a fin de volverlos *visibles* y *dicibles*, pues "these imaginative links are the substance of multidirectional memory" (Rothberg 19).

Los cuatro (trece) tiempos de la memoria multidireccional hispánica se unen a través de las vivencias de lo sagrado y la metáfora del viaje en una idea que recupera los cuatro (trece) pasados, los reivindica, los *hace presentes*, fortaleciendo la construcción diversa y sincrética que en realidad es el ser hispánico desde sus comienzos ancestrales, con una personalidad heteroglósica y un espíritu universal. Este sujeto, antes que uno o cuatro hombres, es un ser humano, que materializa y manifiesta voces y rostros particulares en cada una de sus moradas vitales. Por ende, *Infinita memoria de América*, en el contexto del V Centenario, (re)actualiza el pasado inmediato (finales del siglo XX), el pasado cercano (desde 1492 hasta 1992) y el pasado lejano (desde "los pueblos alborales" hasta 1492 cuando termina de perfilarse el ser hispánico). De ahí que esta pueda considerarse una *poesía cuántica*.

Rodrigo Breto (2015) formula el término "poesía cuántica" al analizar el poemario *Mar de Chira* (2014), de Doucet. Aclárese, primeramente, que "no será 'poesía cuántica' un poema que utilice términos de la física cuántica, como tampoco lo son construcciones pomposas sin pies ni cabeza que pasan por ser, presuntamente, 'cuánticas' (Rodrigo Breto, *Mar…* 2). En la poesía cuántica, el pasado y el futuro son tan reales y presentes como el presente mismo. La noción clásica de espacio-tiempo es dinamitada, de modo que se reconcibe como un *espaciotiempo* en que las cosas no ocurren, sino que *son* y, por consiguiente, en la contingencia y casualidad se abre un abanico de diferentes planos temporales simultáneos. En este *espaciotiempo*, puede encontrarse un *vórtice* capaz de comunicar una línea temporal, conectar un mundo con otro, unir pasado y presente o presente y futuro o pasado y futuro, creando así una conjunción cuántica de tiempos: un *pasapresenturo*[264], es decir, un sistema temporal total que alterna presente, pasado y futuro. En esta visión cuántica, pues, el *espaciotiempo* aglutina toda la temporalidad: "diferentes momentos y siglos mezclados en el mismo plano" (Rodrigo Breto, *Mar…* 9).

Aplicando estos principios teóricos de Rodrigo Breto a *Infinita memoria de América*, podría afirmarse que en el *espaciotiempo* de la palabra poética albaniana las cuatro (trece) moradas vitales del ser hispánico "son los *many worlds* cuánticos que [se entrelazan] a la vez"

[264] Rodrigo Breto utiliza este término acuñado por Manuel Maldonado Alemán en su estudio *Günter Grass* (Madrid: Síntesis, 2006). El término se vuelve funcional para denotar justamente el tiempo total en que se alternan el pasado, el presente y el futuro, tanto en las novelas de Grass, como en la poesía de Doucet y Albán.

(Rodrigo Breto, *Mar…* 6); ellas coexisten en el *pasapresenturo* de la memoria hispánica (re)actualizada, *presentalizada* si se puede decir, en el instante cuántico de la enunciación poética[265]. Todo *Infinita memoria de América* se convierte en un cronotopo de cronotopos: una "orilla encendida" en donde dialogan todas las "orillas encendidas", los cuatro (trece) espacios y múltiples planos temporales simultáneos: el pasado lejano, el pasado hispano-cristiano, el pasado indoamericano, el pasado hispano-judío, el pasado hispano-musulmán, el pasado cercano, el pasado inmediato, el presente del sujeto lírico, el presente (re)actualizado del lector (hispánico o no), el futuro del ser hispánico… El *vórtice* que permite esta comunicación, conexión, unión o diálogo está dado, justamente, por las diferentes vivencias cotidianas de lo sagrado. Estas, por ser intrínsecamente trascendentales, son el elemento aglutinador, el *agujero de gusano*, que conecta las cuatro (trece) moradas vitales y temporalidades en el *espaciotiempo* de la palabra poética: en el plano enunciativo que es *Infinita memoria de América*, este cubo, este macroespejo-memoria donde *son* simultáneamente todas las voces que representan y construyen al ser hispánico.

La poesía cuántica de *Infinita memoria de América*, por tanto, no pretende un estancamiento en el (multi)pasado que evoca, porque este no es un monolito; su intención es inducir a que el ser hispánico se acepte como *es*, con sus cuatro (trece) legados culturales, y se asuma en su diversidad y heteroglosia. En el V Centenario, este macropoemario permite que cada una de las cuatro (trece) voces de la hispanidad hable, y no que se hable por ellas. Cada una *se* dice en un espacio textual relativamente simétrico en cada uno de los cuatro poemarios; en este sentido, es significativo el trabajo cuantitativo y cualitativo del sujeto lírico por tratar de equilibrar la cuádruple (terciodécupla) memoria hispánica, a pesar de que "all articulations of memory are not equal; powerful social, political, and psychic forces articulate themselves in every act of remembrance" (Rothberg 16). La expresión identitaria en *Infinita memoria de América* habría estado, por tanto, en sintonía con lo ocurrido durante la celebración del V Centenario: "Es cierto que por primera vez está hablando todo el mundo: los peninsulares de uno y otro bando; los indianos del pro y del contra, y los indios; hasta ahora se había hablado por ellos. Es un debate positivo, porque aparte de mirar debajo del maquillaje de la historia, nos pone delante de nuestras contradicciones" (Rojas Mix 390).

La memoria multidireccional del ser hispánico no es una memoria pasiva y terrestre que sufre desgastes. Es una memoria integradora, no *dislocadora*. Ella implica un diálogo presente, no un desconocimiento histórico. La *infinita memoria* hispánica, como acto del

[265] Hablar del "instante cuántico de la enunciación poética" lleva a pensar si la poesía trascendentalista o toda la poesía es cuántica a fin de cuentas, por tratarse de una epifanía que lleva al lector a una superposición y trascendencia de tiempos subjetivos y enunciativos en el texto.

recuerdo, se emparentaría con el intelecto activo de las filosofías hispano-judías e hispano-musulmanas, ya que se refiere implícitamente a la presencia intemporal de las esencias, lo cósmico, lo inconsciente, lo sagrado, los cuales aparecen como tales en la consciencia a través de la representación simbólica. Si el recuerdo evoca el pasado, es porque el presente contiene virtualmente toda la extensión del tiempo, es decir, lo trascendental.

Por esto, la multidireccional memoria de las herencias culturales hispánicas realmente de lo que salva es de la afasia: de olvidar el lenguaje, lo simbólico, lo profundo, lo inconsciente, lo arquetípico, lo numinoso. La memoria es siempre la tarea pendiente del ser. Para el sujeto lírico, poetizar la memoria es asumir una actitud mística y la modalidad de una *vita religiosa*, abstrayéndolas del ser humano universal y centrándolas en la figura particular del ser hispánico en el contexto del V Centenario.

Por tanto, debido a que la memoria se vale del lenguaje para ser el instrumento del conocimiento de uno mismo y de lo *otro*, *Infinita memoria de América* poetiza, por un lado, la memoria histórica de la hispanidad, que remite horizontalmente al pasado (eje sincrónico del cubo); y, por otra parte, la memoria espiritual de la hispanidad, la cual se refiere verticalmente (eje diacrónico del cubo) al misterio tremendo y fascinante de lo sagrado, precisando el sistema axiológico del *homo religiosus* universal en el ser hispánico, sus cuatro (trece) voces y las esencias que rigen tanto el pasado, el presente y el porvenir, porque son trascendentales.

Ahora, ¿por qué la memoria "de América" si se trata de una memoria multidireccional? El título del macropoemario dice "América" como si dijera "España", "Sefarad", "al-Ándalus"… Todos estos nombres —y, detrás de ellos, otros— son sinecdóticamente el mismo, ya que demarcan las moradas vitales del ser hispánico. Cada nombre es un mosaico de los otros nombres que proyectan en la historia de la hispanidad una heteroglosia de pueblos.

Cuando América fue inventada (O'Gorman, 1958), se disolvió la estructura tripartita de la Ecumene medieval; en consecuencia, se amplió y reconoció el domicilio cósmico del ser humano. De este proceso participa el ser hispánico según *Infinita memoria de América*, porque disuelve las diferencias con lo *otro* y faculta su cuádruple (terciodécupla) unidad en cuatro (trece) moradas vitales que anteriormente permanecieron desunidas, pero que en 1492 pasaron a integrarse dentro de un mismo domicilio humano. A fin de cuentas, el ser hispánico es un modo particular del ser universal, históricamente (re)actualizado en cuatro (trece) moradas vitales. Con su configuración final —pero inicial— de 1492, el ser hispánico superó los dualismos lógicos y los provincialismos.

Por tanto, hablar de la memoria "de América" equivaldría a enunciar la memoria de la "España" hispano-cristiana, el "Sefarad" hispano-judío o "al-Ándalus" hispano-musulmán, porque las cuatro (trece) moradas delimitan el domicilio total de la hispanidad y el

pasapresenturo del ser hispánico. Por decir "de América", no se contradice la noción de memoria multidireccional hispánica. "América" como cualquiera de las otras tres moradas vitales es un centro desde el cual se articula y hacia el cual se proyecta la memoria multicultural y transnacional de la hispanidad.

3. EN EL DOMICILIO, EL SINCRETISMO CULTURAL Y LA IDENTIDAD BARROCA

Sobre este cuádruple (terciodécuplo) domicilio de la hispanidad, su memoria multidireccional y su *pasapresenturo*, se desarrolla la cuádruple (terciodécupla) cultura hispánica y de ella surge la hispánica identidad barroca.

Culturalmente hablando, en *Infinita memoria de América* no se elige ni prima monológicamente una voz (por ejemplo, la hispano-cristiana sobre las otras como se dio en otros ciclos anteriores de la hispanidad), sino que se aceptan todas las voces en un mismo nivel de significación, dentro del proceso dialéctico que *es* el ser hispánico, porque las cuatro (trece) voces se articulan y convergen. La idea de hispanidad según el sujeto lírico es siempre *cuatrimembre*.

Esta idea, pues, se inscribe en el problema de la identidad como vínculo que une las partes entre sí y estas dentro de un todo que no se construye sobre un origen, unas costumbres, una lengua, una religión ni unas instituciones específicas, ónticas; sino sobre una diversidad ontológica de orígenes, costumbres, lenguas, religiones, culturas y apoyos, dado que el concepto de identidad no se orienta a definir un pueblo en oposición con otro, sino a afirmar sociedades plurales y su coexistencia dialógica de voces y herencias en un ser histórico que materializa las fuerzas arquetípicas a través de símbolos particulares en su(s) morada(s) vital(es). Así, la identidad es la afirmación de la heteroglosia. De ahí que las ideas de hispanidad e identidad en *Infinita memoria de América* demanden la aceptación de la diversidad y el sincretismo para enrumbarse hacia una perspectiva humanista y trascendental. Esta es una propuesta poética, estética, pero no por ello vacíamente idealista o idealizada, sino más bien comprometedora dentro de la tensión que caracteriza a la literatura en su diálogo con las realidades socioculturales e históricas, desde donde *se* produce, *se* escribe y *se* dice su palabra.

Las ideas de hispanidad, memoria e identidad en *Infinita memoria de América* cumplen, por tanto, un doble rol. Por una parte, permiten al ser hispánico identificar sus cuatro (trece) voces y herencias culturales a manera de espejos y referencias de su heteroglosia; es decir, tienen una función de descubrimiento, reconocimiento y aceptación. Por otra parte, permiten la representación y la construcción de un paradigma estético, esencial y vital; un paradigma de

las realidades históricas, dinámicas y polémicas del ser hispánico y, sobre todo, de las múltiples vivencias cotidianas de lo sagrado: la mayor fuerza afín a este sujeto en sus cuatro (trece) moradas vitales.

Esta idea de hispanidad como identidad, no obstante, apela a una unidad paradójicamente heteroglósica, diversa en raíces, pasados, moradas vitales, culturas, religiones, entre otros, productos de una misma historia y una memoria multidireccional. Por eso, el ser hispánico es una síntesis mayor a la suma de sus cuatro (trece) partes o voces. Él es un ser sincrético desde sus orígenes y, por tanto, un ser barroco.

Para Alejo Carpentier (1976), lo barroco es diversidad. Por eso, América, gracias a su diversidad y mezcla de culturas, es la tierra de promisión del barroco. Para él, este continente es barroco no solo por su mestizaje, sino también por su naturaleza. De ahí que Carpentier concibiera lo real maravilloso como esencia misma de la naturaleza americana y, por consiguiente, del barroco.

Considerando, pues, esta noción de barroco, se puede afirmar que en la "orilla encendida" de América termina de perfilarse el heteroglósico ser hispánico. América, *per se*, es un continente étnicamente sincrético. No se diga que "mestizo", porque tal término proviene del discurso colonial y, en consecuencia, designa una visión eurocéntrica, construye una imagen de alteridad y representa, además, el triunfo del cristianismo y una "unidad biológica" —término que en la década de los 60 fue reemplazado por "mestizaje cultural" (Rojas Mix, 1997)—. Por estas razones, América es, por sí misma, étnicamente sincrética, y no mestiza, según el sujeto lírico de *Infinita memoria de América*, para quien dicho continente simboliza la diversidad y la heteroglosia culturales de la hispanidad. América no solo es una de las moradas vitales del ser hispánico, sino también símbolo de su identidad barroca.

Por tanto, la hispanidad en este macropoemario es una idea barroca, pues lo barroco en sí mismo es un fenómeno cultural, filosófico y estético de sincretismos; una (re)actualización cuántica de voces, más que anacronismo de estas. Si bien dentro del barroco también es posible encontrar una amalgama de estilos, donde se (con)funden lo romántico, lo gótico, lo renacentista, entre otros, este anacronismo no se manifiesta en este macropoemario, pero sí la cualidad anacrónica de la memoria multidireccional, que (re)úne el ahora y el antes o el después, el aquí y el allá, y consecuentemente construye nuevos mundos (Rothberg, 2009).

Al ser barroca la idea de hispanidad, se deja ver la memoria multidireccional, el sincretismo cultural, la (re)actualización y el diálogo de las cuatro (trece) voces del ser hispánico en América, sinécdoque de las moradas vitales hispánicas. *Infinita memoria de América* participa, en este sentido, de la preocupación posmoderna en torno al concepto de identidad, pues se pregunta quién es el ser hispánico, busca representarlo en su diversidad y lo

construye como un ser heteroglósico y sincrético que se encuentra en los *otros* y lo *Otro*, dentro de sí mismo y el cosmos. La búsqueda identitaria de América mediante la memoria ha sido un problema y un motivo en la posmodernidad, y el sujeto lírico toma esta preocupación y la aborda no solo respecto de América, sino también sobre las otras moradas vitales del ser hispánico.

Desde la teoría social, autores como Hall (1992) o Grossberg (2003) cuestionan el concepto de identidad cultural, argumentando que las identidades se encuentran en crisis, en declive y fragmentadas, debido a los cambios que están dislocando los procesos y estructuras de las sociedades modernas; en consecuencia, las bases de un mundo social estables son minadas y el sujeto moderno pasa a ser concebido como un sujeto unitario. Desde este punto de vista, entonces, hablar de "identidad americana" o "hispánica" sería una falacia, sería un debate superado, de modo que seguir preocupándose por la identidad resultaría improcedente, tanto para los estudios culturales, como para la literatura "latinoamericana", "hispanoamericana" o "hispánica" que, por tanto, tampoco existiría como tal.

Sin embargo, este debate y preocupación por las identidades siguen existiendo, aunque sea desde una noción *fantasmal*, si se la quiere llamar así. Aunque negada por muchos (el mismo hecho de negarla es perpetuarla en cierto modo), la identidad latinoamericana es reconocida por otros y asumida como problema vigente. Para Ramos, por ejemplo, la identidad latinoamericana: 1) es singular, porque constituye el primer y único caso de una "identidad supranacional continental basada en una historia y civilización comunes que, más allá de las diferencias, se nutrió de luchas y paradigmas compartidos y se reconfigura con los desafíos presentes" (124); 2) conforma "una síntesis de civilizaciones y culturas diversas […] Síntesis de diversidades que posibilita la emergencia de lo inédito compartido sin necesariamente tener que renegar o hacer desaparecer lo local, lo nacional o lo específico" (124); 3) es "una creación civilizacional nueva que emergió 'en' y 'de' la colonización, creció en la independencia-dependencia y se está renovando en la globalización" (124); 4) es, en cuanto aporte al mundo y no como barrera al verdadero encuentro de culturas:

> un puente para posibilitar el diálogo de civilizaciones y culturas tan necesario para construir un mundo viable y abierto a las diferencias enriquecedoras. […] Una sociedad-mundo en donde las naciones, las minorías, las ciudadanas y los ciudadanos sean dueños de sus destinos dentro de la mundialización de la cooperación, de la participación democrática, de la pluralidad y de la libertad, constructora de la humanidad diversa y unida (124).

Hacia este enfoque y pensamiento pareciera dirigirse asimismo el sujeto lírico de *Infinita memoria de América*, pues concibe, representa y construye la identidad barroca no solo latinoamericana sino hispánica en general —según dijera Ramos— como:

> una concepción contextualizadora y dialéctica que, en lugar de eliminar o bien ocultar los elementos contrarios, pone en relación el "nosotros" y los "otros", lo "específico" y lo "común", lo "local" y lo "global", la "cooperación" y la "confrontación", el "pasado" y el "futuro" en acción construyendo el presente fugaz […] la diversidad fundacional y actual es el factor constitutivo principal de nuestra identidad (119-21).

4. EN EL SER HISPÁNICO, EL SER HUMANO UNIVERSAL

El ser hispánico es un ser histórico y la hispanidad es la (re)actualización de su historia. Aquel, como esta idea, *van siendo* en sí mismos. La hispanidad se materializa en un ser que tiene su sentido en *otros*: en el indoamericano, el hispano-musulmán, el hispano-judío y el hispano-cristiano. El ser hispánico es un *ens ab alio*; por eso, *es* la posibilidad de (re)actualizar en sí mismo esas cuatro (trece) formas del devenir humano en sus cuatro (trece) moradas vitales, particularmente hispánicas, universalmente humanas.

Así pues, ¿se representa y construye al ser hispánico o al ser humano universal en *Infinita memoria de América*?

Con el Encuentro de 1492 y la invención de América a partir de aquel 12 de octubre, se extendieron la imagen del mundo a toda la Tierra; el concepto de historia universal a toda la humanidad; y las ideas de hispanidad, todas las que han sido una tras otra, como (re)actualizaciones de un ser particular y universalmente heteroglósico.

En este macropoemario se muestran las vivencias de lo sagrado relativas al sujeto hispánico quien no deja de ser metonimia del humano en general, porque las ideologías o marcas culturales restringen un modo de ser y condicionan la conciencia de un sujeto o un grupo, pero nunca las experiencias psíquica, simbólica y mítica de lo sagrado en el nivel de lo inconsciente colectivo. Se puede concretar, entonces, que el ser hispánico vive lo sagrado desde cuatro (trece) ámbitos y tiempos históricamente conectados por los acontecimientos históricos objetivos; pero, aun así, las dimensiones de tiempo y espacio, y la etiqueta misma de "hispánico", se vuelven relativos para la experiencia de lo sagrado, la cual siempre se sitúa en un cronotopo y se vuelve específica en torno a las vivencias religiosas dentro de un colectivo, por ejemplo, el diálogo multidireccional de la hispanidad.

Por tanto, el ser hispánico y la hispanidad son particularismos de la humanidad y la historia universal. *Infinita memoria de América* canta las experiencias de lo sagrado según las cuatro (trece) voces de la hispanidad en diálogo, y su canto puede considerarse también sinécdoque del diálogo de las vivencias del misterio tremendo y fascinante de lo sagrado en general. *Infinita memoria de América*, como dijera Massignon, canta el "l'esprit humaine à travers l'espace et le temps" (Gibb, "Louis…" 120). Qué mejor cita que esta, la cual junta espacio y tiempo, para definir la poesía cuántica de este macropoemario.

5. EN LA HETEROGLOSIA RELIGIOSA, LO SAGRADO

No es casual que el sujeto lírico de *Infinita memoria de América* exprese la heteroglosia del ser hispánico, poetizando las múltiples vivencias religiosas de este, pues lo sagrado, lo numinoso, lo estrictamente inconsciente colectivo, es lo que se instaura, como dice Todorov (1998), y permite el descubrimiento y la aceptación del *otro*, de los *otros*, en uno mismo.

El ser hispánico queda confirmado por lo indoamericano, lo hispano-musulmán, lo hispano-judío y lo hispano-cristiano en el Encuentro de 1492. Él es representado como un *homo religiosus* a partir de las cuatro (trece) herencias religiosas que median su cosmovisión y múltiples formas de asumir, desde lo profano, lo sagrado como realidad absoluta.

Los dioses varios que se reúnen en el ser hispánico son materializaciones del arquetipo de Dios, las manifestaciones del Uno y de sus particulares formas de experimentar el misterio tremendo y fascinante de lo sagrado. Por eso, el sujeto lírico de *Infinita memoria de América* no manifiesta una igualdad e identidad católica propias de la idea nacionalista o la ultranacionalista de hispanidad. Más significativamente, propone una antropología religiosa del ser hispánico, según la cual se acepta no una doctrina específica como valor absoluto, sino una coexistencia de universos y paradigmas de vivencias religiosas posibles en tanto verdaderas para el indoamericano, el hispano-musulmán, el hispano-judío o el hispano-cristiano. El ser hispánico se acerca a la divinidad y a lo sagrado a través de cada una de las cuatro (trece) vías que culturalmente conoce y ha aprendido; vías que le son significativas simbólica y míticamente. Este es el planteamiento axiológico, praxeológico y epistemológico a que llegó particularmente fray Bartolomé de las Casas quien, asumiendo *el* discurso religioso imperial, subrepticiamente "da el primer paso hacia la renunciación del discurso religioso mismo" (Todorov 201), en favor de las múltiples formas como se pueden establecer las relaciones del ser con su dios, más allá de que tales relaciones sean meras sustancias institucionales.

En el plano axiológico, el sujeto lírico valora y acepta las voces culturales del ser indoamericano, hispano-musulmán, hispano-judío e hispano-cristiano. Más que neutra, su valoración busca la unificación de esa "cámara de ecos" —como dijera Todorov (258)—, que esencialmente es, en su opinión, el ser hispánico.

En el plano praxeológico, el sujeto lírico representa y construye a un ser hispánico en quien se asimilan e identifican dialécticamente cuatro (trece) culturas en constante acción e intercambio simbólico, mítico, religioso, filosófico, entre otros, en el marco de las experiencias imaginarias, cotidianas y sagradas.

En el plano epistemológico, producto de las conquistas, reinados y los colonialismos que históricamente han vivido los grupos etnológicos que conforman al ser hispánico, el sujeto lírico logra representar a un ser heteroglósico, justamente a través de "un diálogo en que nadie tiene la última palabra, en que ninguna de las voces reduce a la otra al estado de simple objeto, y en que una saca ventaja de su exterioridad respecto al otro" (Todorov 260). Se trata, así, de "una exotopía (para hablar como Bajtín), una afirmación de la exterioridad del otro que corre pareja con su reconocimiento en tanto sujeto" (Todorov 260). De esta forma, el sujeto lírico de *Infinita memoria de América*, en su idea de hispanidad, logra reflejar, como rasgo característico del siglo XX, "una nueva manera de vivir la alteridad […es decir…] la epifanía del Otro" (Todorov 260).

A lo largo de los siglos, las creencias, expresiones y movimientos religiosos y *religioides* se han utilizado como justificantes de la historia, cuando en realidad estas terminan recubriendo decisiones, acontecimientos, fenómenos, acuerdos, entre otros, políticos, económicos, comerciales, sociales, éticos, culturales. Lejos de este comportamiento de la historia objetiva, en *Infinita memoria de América* sucede lo contrario: la religión en su auténtico sentido, es decir, como vivencia del misterio tremendo y fascinante de lo sagrado, es el fundamento del ser hispánico y sus consecuentes manifestaciones sociales, culturales e históricas. De ahí que el sujeto lírico evidencie siempre ese sentido de obligación de que habla Geertz: "Lo sagrado conlleva siempre un sentido de obligación intrínseco: no sólo estimula la devoción, la exige; no sólo induce a un asentimiento intelectual, sino que impone un compromiso emocional" (15); y, yendo más allá, determina una cosmovisión y la posibilidad de las experiencias religiosas dentro de un contexto.

6. EN LO SAGRADO, LA IDEA DE HISPANIDAD

La memoria multidireccional, el sincretismo cultural, la identidad barroca hispánicos y sus cuatro (trece) realidades se vienen gestando con base en múltiples divergencias y convergencias desde los pueblos neolíticos de América, Europa y Asia; los tiempos arcaicos de los "pueblos alborales", según el sujeto lírico. Esta noción contraviene la noción tradicional de que la hispanidad nace con la llegada de los hispano-cristianos a América gracias a la Providencia o cualquier otra explicación historiográfica. El viaje les permitió a los ancestros del ser hispánico transitar a través de cuatro (trece) moradas vitales hasta terminar de configurar a un nuevo sujeto en la trasatlántica "orilla encendida" de América en 1492. Conforme se representa y construye poéticamente al ser hispánico en *Infinita memoria de América*, se va estableciendo una historia de este ser y, por tanto, de la hispanidad.

Como se ha comprobado, la idea de hispanidad surge fundamentalmente del diálogo de las cuatro (trece) formas particulares de vivir el misterio tremendo y fascinante de lo sagrado. Desde esta perspectiva albaniana, la hispanidad es una idea antirracista, antiinstitucionalista, anticolonizadora, antimonológica de una sola raza, fe, cultura, lengua e imperio. Es una idea que busca separarse de los sustratos económicos y políticos que cada vez determinan hoy más que nunca las identidades y las configuraciones o perfiles de los seres humanos, países o regiones, antes que lo religioso y lo mítico: los valores que permiten abordar al ser como un ente humano y no mecánico, cosificado y profano, mero producto cuantitativo.

La idea de hispanidad desde el siglo XIX hasta el XXI viene siendo una idea lógica y dualista al servicio de la metafísica social, doctrinaria *religioide* y política. En *Infinita memoria de América*, la hispanidad se construye como una imagen material que permite sin exclusión la representación heteroglósica del *homo religiosus* hispánico. De este modo, la hispanidad en este macropoemario, antes que palabra, es imagen y, en cuanto imagen, símbolo en que se contienen las potencialidades funcionales de los esquemas arquetípicos que moldean inconscientemente las heterogéneas formas de representación del ser hispánico.

La idea de hispanidad en *Infinita memoria de América*, por ende, es una imagen que revela una constelación de símbolos y mitos y reconcilia contrarios. No solo supera las categorías de civilización y barbarie, conquistador y colonizado, centro del mundo y antípodas, raza y mestizaje, cristiano y hereje, oeste-este, centro-oeste; sino que también trasciende los discursos de legitimación militar de la historia objetiva, las concepciones de hispanismo e hispanización del segundo ciclo; de imperialismo, cruzada e integrismo del tercer ciclo. Esta propuesta de hispanidad contrarresta la idea monológica que tendió a convertirse en soliloquios, dictaduras, dogmatismos y recolonizaciones.

Esta nueva idea de hispanidad no supone colonialismo cultural. Por eso, para el sujeto lírico albaniano, el ser hispánico no es un ente dual fundado en la reductiva oposición del *yo* y el *otro*. Él es un ente cuádruple (terciodécuplo) en el devenir histórico. De ahí que se valoren las mitologías, religiones, misticismos, culturas, filosofías, ciencias, literaturas, artes, entre otros, desarrollados por los indoamericanos, hispano-musulmanes, hispano-judíos e hispano-cristianos.

La poesía de *Infinita memoria de América* y la idea de hispanidad son, por tanto, una literatura y una propuesta de identidad que resuelven la confrontación de opuestos, suprimen la alienación, liberan de la situación colonial, la alteridad, y crean una consciencia cultural, permitiendo el diálogo de las cuatro (trece) voces hispánicas a través de una lengua, no monológica ni hegemónica, sino en la cual se funde una diversidad barroca de componentes y representaciones simbólicos, míticos, religiosos, místicos, filosóficos, culturales, lingüísticos

(considérense los aportes de las lenguas indoamericanas, el hebreo y el árabe al castellano, los cuales conviven, junto a otros estratos, hoy en la lengua española), entre otros. De ahí que el cubo de trece caras sea su mejor representación gráfica, porque permite visualizar la hispanidad como un cuerpo paradójico donde convergen cuatro (trece) memorias, se sincretizan y manifiestan una identidad barroca sobre las vivencias y la permanencia de lo sagrado. Este cubo de trece caras representa la memoria multidireccional, el *pasapresenturo* y el domicilio total, el cronotopo del V Centenario y la realidad ―abstracta o concreta― llamada hispanidad.

7. EN LA IDEA DE HISPANIDAD, UN QUINTO CICLO

La hispanidad es *cuatrimembre*: simultáneamente lo indoamericano, lo hispano-musulmán, lo hispano-judío y lo hispano-cristiano. Si hoy es posible afirmar esto y demostrarlo a través del análisis de la práctica poética de un ser hispánico, se debe a que la idea de hispanidad, en su quinto ciclo, es posible y tiene sentido en sí misma.

Como afirmó Todorov: "La heterología, que hace oír la diferencia de las voces, es necesaria" (261). Por eso, en este quinto ciclo de la hispanidad, la idea poetizada en *Infinita memoria de América* se construye sobre la base de la heteroglosia, para demostrar que, en efecto, el ser hispánico, en cuanto *yo*, es más que un *otro*, es *otros*, es "una simple cámara de ecos". En el *yo* se abre la alteridad, la *multidireccionalidad* de la memoria, se abre algo de los *many worlds*, de las muchas líneas temporales que se pueden vivir simultáneamente, las unas a la par de las otras en diferentes realidades, porque las voces poéticas son todas las voces. El *yo* es *otros*.

No se puede forzar al texto a decir lo que no dice. *Infinita memoria de América* reúne las cuatro (trece) herencias del ser hispánico, pero ¿dónde, dentro de esta "cámara de ecos", o más bien cubo de ecos, quedan las voces angloamericana, francoamericana, afroamericana, asioamericana, lusoamericanas, aun la hispano-flamenca, austrohispana, hispano-filipina o hispano-estadounidense? ¿Por qué no se les cede la palabra en ningún momento? ¿Será acaso que, siguiendo la historia objetiva, el sujeto lírico las considera voces posteriores, que vinieron a sumarse al ser hispánico después de su configuración en 1492? ¿O, quizás, considere que estas se encuentren implícitas en algunos de los ecos, imágenes o metáforas detrás de las caras-voces del cubo? No se pretende dar aquí respuestas al respecto, solo apuntar la inquietud.

En todo caso, Rojas Mix asevera que la identidad "está en la base de todo proyecto de integración […y…] la integración no es una utopía, sino una urgencia" (386-87). Como dice

Rothberg, "memory is at least as often a spur to unexpected act of empathy and solidarity" (19). La memoria, la identidad y la integración asimismo configuran las concepciones políticas y literarias. Por eso, la idea de hispanidad en *Infinita memoria de América* se expresa mediante la poesía, porque la palabra poética y la imaginación simbólica permiten reconciliar los contrarios, asumir la memoria y la identidad, abrir las posibilidades discursivas, semánticas y traducir las voces del ser hispánico, que en nada es monológico ni dicotómico, sino heteroglósico y multicultural, dialógico y barroco. La palabra poética de este macropoemario toma la historia objetiva para crear una comunidad con expectativas trascendentales: la superación de prejuicios culturales, la integración, la cooperación y, por consiguiente, establecimientos de pactos regionales y multilaterales en el plano geopolítico; una incorporación del ser hispánico en el desarrollo de sus moradas vitales, para así contribuir a la apertura de otras relaciones sociales, culturales, literarias, lingüísticas, educativas, científicas, tecnológicas, económicas, comerciales, entre otras. "An ethics of multidirectional memory involves creating fidelity […] with the multiple events and historical legacies that define any situation" (Rothberg 22). La idea albaniana de hispanidad como diálogo puede promover la de una comunidad, donde la responsabilidad de la dialéctica y la cooperación es de todos; una comunidad heteroglósica de ideas, creencias, aportes, desarrollo.

La geopolítica del tercer milenio apunta a los regionalismos o los grandes bloques, como se dio en el siglo XIX (panlatinismo, paneslavismo, imperio anglosajón…). Por eso, en *Infinita memoria de América*, la idea de hispanidad se dimensiona sobre un cuádruple (terciodécuplo) domicilio, apelando a una integración y diálogo. En el contexto internacional de finales del siglo XX (la caída del Muro de Berlín y el término de la Guerra Fría), y en la conmemoración del V Centenario, este macropoemario participó del quinto ciclo de la hispanidad, el cual supone una integración en torno a una agenda y temáticas como la interculturalidad, las migraciones, la educación, las literaturas, el comercio, los desarmes armamentistas, la seguridad, la resolución de conflictos económicos, políticos y sociales, entre otros. Estos y más temas figuraron en la I y II Conferencias Iberoamericanas de Jefes de Estado y de Gobierno (Guadalajara, 1991; Madrid, 1992).

Particularmente, la reunión de cada uno de estos pares contrarios (hispano-cristianos/hispano-judíos, hispano-cristianos/hispano-musulmanes, hispano-cristianos/indoamericanos) podría interpretarse como una superación de la dicotomía oeste-este, que desde finales del siglo XIX y, sobre todo desde la Segunda Guerra Mundial hasta la caída del Muro de Berlín, influyó en el ámbito occidental, el hispanismo, el integrismo católico y antianglosajón. En la idea de hispanidad de *Infinita memoria de América*, se reconcilian los opuestos de ambos lados del Atlántico y ambos lados de la península ibérica.

Se eufemiza ese este judío, musulmán, comunista, protestante, antioccidental, que materializa el mito del Oriente bárbaro tan exacerbado en épocas de crisis como la expulsión de los judíos, la expulsión de los moriscos, el siglo XX y actualmente en películas, cómics, telenoticiarios y textos literarios. Esta imagen negativa del este inquieta y transmite desconfianza frente a las políticas de cambio. Sin embargo, en *Infinita memoria de América*, lo judío y lo musulmán —sinécdoques de ese este— son eufemizados y se representan como voces *otras* en un mismo nivel de significancia que lo hispano-cristiano —sinécdoque del oeste, lo europeo, lo depositario de la historia, el poder, la política y el conocimiento; sinécdoque más bien del centro, porque excluye también a lo indoamericano aunque esté en Occidente—.

En fin, desde las antinomias y su reconciliación, el sujeto lírico albaniano proyecta una identidad barroca y una integración heteroglósica que valoran la geografía (in)visible del ser hispánico, representada y construida a través de un viaje interminable, poema a poema, como todas las piedras del muro textual, geográfico, simbólico, mítico, religioso, místico, filosófico, científico, histórico, cultural, identitario, a fin de llegar hasta hoy y afirmar contundentemente que éranse una vez cuatro pueblos (trece), que llegaron hasta la "orilla encendida" de América y configuraron la infinita memoria del ser hispánico y la idea de hispanidad.

Chapter IX

The Place of the *Infinite Memory of America*, the Hispanic Being and the Idea of *Hispanicness*: Conclusions

The macro-poetry book *Infinite Memory of America* occupies a significant place within Laureano Alban poetic production and its maturity stage because *Infinite Memory of America* firstly compiles three laureate and distinguished Albanian poetry books: *The Endless Voyage*, *Invisible Geography of America* and *All the Stones of the Wall*. Secondly, *Infinite Memory of America* promotes the genesis and publishing of a fourth poetry book: *Once upon a time al-Andalus*. These four configure a poetic and historic tribute to the multidirectional memory, cultural syncretism and baroque identity of the Hispanic being and the idea of *Hispanicness* in its fifth cycle: surrounding the Fifth Centenary of America celebration.

Albanian poetry by itself has the merits to be part of the most representative Hispanic and universal literature. Alban is one of the most significant Hispanic poets from the 20th and 21th centuries, in spite of the fact that he is not as recognized as he deserves and the reception of his poetic production is not comparable to the reception of other authors of such a deed. Quantitatively and qualitatively, Albanian poetic word evinces it by its ample register, thematic depth and diverse aesthetic. Hence *Infinite Memory of America* —as the rest of Alban poetic production does plenty of times— dialogues with the poetry of other contemporary poets like Ruben Dario, Antonio Machado, Juan Ramon Jimenez, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Cesar Vallejo, Miguel Hernandez, Federico Garcia Lorca, Jorge Luis Borges, Carlos Bousoño, Luis Cernuda, Jorge Guillen, Octavio Paz, Emilio Prados, Yves Bonnefoy, Adonis, Antonio Hernandez, among others.

The approximate journey on the origins and evolution of the idea of *Hispanicness* in its five cycles (*Hispanoamericanist*, Nationalist, Catholic-Nationalist or Ultra-Nationalist, *Americanist*, and open-conciliatory-collaborative) allows a panoramic understanding of different historical events, contexts, ideologues and consequences. They nourish and bring sense to realities, identities, voices and memories of the Hispanic being, both in their objective dimension outside literature and in their subjective dimension inside it. This last especially happens in transcendentalist poetry of *Infinite Memory of America*.

The new idea of *Hispanicness* perspective proposed by this Albanian macro-poetry book involve revising of "Hispanic" and "Hispanism" meaning to one side, and creation of *Hispanicness* neologism on the other hand. The term "Hispanic" refers to the strictly Spanish. That is why "Hispanidad" or "Hispanicity" designates the community formed by all people and countries who share a common Hispanic heritage and cultural pattern. However, last definition answers to traditional ideas of "Hispanidad" from 19th and first 20th Century decades. In this regard, "Hispanidad" has been translated as "Hispanism", because both terms share traditional references to Hispanic Studies in academic areas. Both indicate study of the literature and culture of the Spanish-speaking world, principally of Spain and Latin

America. Thus "Hispanidad" generates ambiguity in English as in Spanish language, even when aim is cutting across traditional conceptions and promoting a sociocultural and theoretical aperture, terminologically and ideologically speaking. Therefore, as it was noted at the end of chapter III, the neologism *Hispanicness* seeks to overcome ambiguity of the term and idea of "Hispanidad" and to transmit in English the *heteroglossia* (the Indo-American, the Hispanic-Muslim, the Hispanic-Jewish and the Hispanic-Christian) that Hispanic being really is according not only to Albanian lyrical subject, but also to new objective realities of Latin America, Hispanic America or Ibero-America. The *Hispanicness* neologism is hence an important contribution for understanding no only Albanian proposal, but *Hispanicness* fifth cycle developing as well, especially regarding to sociocultural, historic, philosophic and literary issues. Talking actually about *Hispanicness* firstly involves a review of those realities historically designed with this term, and secondly assuming the idea of *Hispanicness* as a theoretical problem.

Together, the four poetry books of *Infinite Memory of America*, in their two hundred twenty poems, establish a textual space where *Hispanicness* is developed as voyage, metaphor and dialogue of the Hispanic being's consciousness and auto-gnosis. This development occurs since four (thirteen) ages and from four (thirteen) vital dwelling, on the symbolic, mythic, daily, and transcendental basin of the sacred. Thereby *Infinite Memory of America* overcomes historiographic, racial, psychological, geographic, nationalistic, political, *religioid*, dogmatic, and *inter alia* conceptions. It constitutes the historic, esthetical, intuitive, religious, existential and revealing voyage of the Hispanic *homo religiosus*, according to Albanian lyrical subject.

Although *The Endless Voyage* was published after *Invisible Geography of America*, it was composed first. That is why its thirty poems give an opening to *Infinite Memory of America*. Their lyric and epic poetry provide an entry point from which the Hispanic-Christian and Indo-American ancestral "people of the dawn" are displayed, as well as their voyage and events, predetermined and synchronized by destiny, prophecy, transcendental and cosmic power, the *anima mundi*. From multiple centers, Hispanic ancestors begin their voyages until meeting themselves at dawn "on the burning shore" of America. In this way they configure the Encounter of 1492 chronotope and the total Hispanic being. *The Endless Voyage* lyrical subject thus inaugurates the journey by the acknowledgement and discovery of different subjects and symbolic, mythic, religious, ethnic, linguistic and cultural voices that conform the Hispanic being. As demonstrated at chapter IV, *The Endless Voyage* is structurally characterized by *interminability*, the Hispanic being's representations, and the ideas of *Hispanicness* precisely for their semantic aperture, *heteroglossia* and constant evolution.

Invisible Geography of America also allows acknowledgement and visualization of Indo-American voices. These voices have been neglected, silenced, exploited and threatened by sociopolitical and economic modernization realities. However, the lyrical subject on one hand cedes word to Nahua, Mayan and Inca people. Therefore he grants them presence, for the purpose of representing their religions, cosmologies, identities, philosophies, everydayness and cultural heritages. On the other hand, the lyrical subject articulates a dialogue of these Indo-American voices with each other, but also with Hispano-Christian and Hispanic ones to evince intercultural evocation and dialogue during the Hispanic being constitution in the Encounter of 1492, as well as the register, palimpsest and juxtaposition of voices with which the Indo-American was exactly integrated to the *Hispanicness*. Hence, in relation to its first 1982 edition, *Invisible Geography of America* has been increased from twenty to sixty poems in 1991. In fact, through *Invisible Geography of America*, the Indo-American searches in *Infinite Memory of America* to be enunciated and presented, from its anthropological wealth, latent threat and extinction, regeneration, acceptance and conservation.

The forty eight poems (from one hundred) of *All the Stones of the Wall* published in *Infinite Memory of America* exalt the Jewish religious and cultural heritage, as well as Hispanic-Jewish Kabbalistic, esoteric, mystical and philosophic traditions. Both legacies are enunciated around the Wailing Wall figure, symbol of Hispanic being's Jewish voice and vertebral axis of *All the Stones of the Wall*. Due to complexity of this poetry book, working with *All the Stones of the Wall* 1988 edition was decisive. Proposal on a Kabbalistic reading alongside to a mystical and philosophical one is possible in this poetry book, because the genesis of this book is based on reading and language of the Tanakh and sacred experiences according to Judaism. Thereby the reading and textual analysis in this researching are furthermore an inquiry, interpretation and updating of God's word, such as done by lyrical subject the first time in *All the Stones of the Wall*'s genesis. Poetic exercise in this book evinces divine presence irruption and its transcendental language in human, *creatural* song through a dynamic and hierarchical system —but no lineal in this poetry book— of Sephirot and configuration of God utmost image. Hence the hundred poems of *All the Stones of the Wall* had been classified under Sephirot set and they had been interpreted according to Kabbalistic meaning of each Sefira. These divine emanations were transmitted from Tanakh to *All the Stones of the Wall* by lyrical subject's mystical revelation. Kabbalistic, esoteric, mystical and philosophic reading of *All the Stones of the Wall* therefore contributes to recovery, enunciation and continuity of symbolic, mythic, esoteric, mystical and philosophic heritage of Hispanic-Jewish and Sephardim, within the idea of *Hispanicness*.

The textual analysis of *Once upon a time al-Andalus* constitutes an exploratory study. Up until this point, this poetry book had not been investigated methodologically. Thus the value of this study resides not only in being the first but also in becoming benchmark and starting point for other readings and future analysis. The thirty poems of *Once upon a time al-Andalus* (re)value and enunciate the Hispanic-Muslim heritage, far from 19th and 20th century Spanish Orientalism, Africanism and Exoticism. The proximities of this poetry book with some exotic features are intermittently given to support construction of a significant space and subjective time. *Once upon a time al-Andalus* presents and lyrically integrates historical events, religious and mystical experiences, philosophical thoughts and legacies of this *other* silenced history of the *Hispanicness*. Hence textual analysis first pretends to demonstrate Hispanic-Muslim being as an existing reality with an origin, constitution, faculties and philosophical problems, and then as a subject with cultural heritages. Beyond anti-Islamic labels and the problems around Spanish literature historiography, *Once upon a time al-Andalus* proposes therefore —within commemorative and conciliatory framework of the Fifth Centenary— the rescue, acknowledgment and acceptance of an objective and subjective context, an existential and essential space of the Hispanic-Muslim voice, while *uninhabiting* the conceptual around it. Also it is symbolically and aesthetically exploring al-Andalus as that *other* Hispanic vital dwelling, in terms of a *heteroglossic* place of possibilities and realities.

Ultimately, based on this recapitulation of the most important general aspects of this research, the textual analysis and the responding to specific objectives, it is possible to affirm the following conclusions.

There are three main archetypes that redound in the four poetry books of *Infinite Memory of America*: the archetypes of *tellus mater*, the mother and God. They configure paramount images that structure and organize a psychic and cosmic experience of the sacred for the lyrical subject and, according to him, for the Hispanic being as well.

The archetype of totality is present too in *The Endless Voyage*. It is materialized by mandala. This archetype emerges offering unity to the psychic reality of Hispanic-Christian being in the middle of his voyage, as well as in the 1492 Encounter.

In *Invisible Geography of America*, three more archetypes also appear. The archetype of child is materialized by child's figure. It allows to display the (re)birth of the Indo-American being, his recovery of his original, unconscious and intuitive state, and the acceptance of his double nature and cosmic belonging. The archetype of old wise man is materialized by mystic hermit's figure. He is being gifted with a trans-conscience and reinstated to cosmos. Finally,

the archetype of *anima* according to Bachelard controls movements and manifestations of the poetics of reverie.

These last three archetypes are also materialized in *All the Stones of the Wall*. Alongside them, three more emerge. The archetype of original mankind is materialized by Jewish mythic figure of Adam Cadmon. It allows intuition and acknowledgement of macrocosm in microcosm. The archetype of *animus*, as the male part of woman psyche according to Jung, and as *logos* or active awareness according to Bachelard, is also present. The archetype of *anima* according to Jung furthermore emerges as the female complement of man.

In *Once upon a time al-Andalus*, the archetype of old wise man redounds materialized by the figure of lyrical subject as a *walī*, as well by figure of Ibn Ḥazm. The archetype of original mankind appears in Adam's figure. The archetypes of *anima* and *animus* according to Bachelard are respectively materialized by poetics of reverie and *heteroglossic* memory of the lyrical subject.

Nineteen symbols are significant reiterated in the four poetry books. On one side, the fire, air, water, sea, soil, glass, destiny and death represent double natures and cosmic belonging, sacred determinism, cyclicity and transformation of being and cosmos. On the other side, the transparency, blue color, heaven and light evoke the sacred *mysterium tremendum et fascinans*. For their part, the desire, thirst, dream, angel, mirror and stone allude to the mythological origins, intuitive and transcendental knowledge, *verticalizer* attitude, memory and mystical union of being. Finally, the night represents profane reality and tragic passing of time.

The horse, anxiety, thirst, moon, voyage, time, fate, hour, house, tree, memory, keel, dawn and bird are significant in *The Endless Voyage*. This syntactic constellation of symbols articulates a philosophic and deist religious attitude, present not only in this poetry book, but also along *Infinite Memory of America*. Hence the diurnal regime of symbolic imagination predominates in *The Endless Voyage*.

The fate, house and tree redound as well in *Invisible Geography of America*. A number of cyclical symbols of vegetation appear: the maize, spike, fruit, seed, moss, lichen, rain and number four. They are associated with the Indo-American being as existing reality, his searching of the sacred and his philosophical problems. Accordingly, three symbols of investment are added: the silence, solitude and blindness. This mnemonic triad allows *homo religious* recalling and (re)discovering his intuitional faculty, contemplation and memory.

The fate, house, tree, memory, silence and solitude are reiterated in *All the Stones of the Wall*. They (re)affirm ideas of sacred determinism, relations between macrocosm and

microcosm, and mystic attitude and union. Along this poetry book, an isomorphism of the stigma, scar and footprint, as well an isomorphism of the truth, word, sword, amazement, song and music, numerously refer to numinous traces and presence in being and world. Meanwhile, an isomorphism of cyclical symbols comprised by the kiss, loop, wreath, seal and hug connotes unit and cosmic harmony, and mystical union as well.

The voyage, memory, word, sword, amazement, kiss, glass, silence and blindness are repeated in *Once upon a time al-Andalus*. They represent here, as in the other poetry books, the sacred nature of being, his *verticalizer* attitude, the elevation desire, his return to the unconscious, primordial, and mystical union. Particularly, the desert, spring, window and the look articulate a symbolic constellation that connotes existential and initiatory testing of the being through the world and its profane reality, renovation and resurrection of the being, reception of light and divine presence, as well as ascension and mysterious and joyful, symmetrical and reciprocal, correspondence of the being and its creator.

Furthermore, along the four poetry books of *Infinite Memory of America*, a series of symbols loaded with new senses are identified and established. They are coincident with the schemes of imaginary regimes even though they do not appear within the archetypes proposed by Durand. This particular series constitutes thus a set of eighty-six symbolical innovations in Alban poetry, with regard to Durand's structures of imaginary (appendix 3).

The diurnal regime presents seventy-two innovations. There are forty-five especially in the negative part of this regime, against the twenty-seven in its positive part. A major innovation is observed in diurnal regime, maybe because, as Durand explains, this regime rules Occident's philosophic and imaginary thought.

Eight innovations are found regarding theriomorphic symbols and the scheme of monstrous animation: the puma, fish, corals, jellyfish, acid, colt, crystal and sand. Catamorphic symbols present the most number of innovations. The death synthesizes the scheme of fall. Four schemes are derived from it. First, the scheme of a material falling is particularized by seven symbols: the body, bone, soil, clay, dust, ash and sand. Second, the scheme of an emotional falling and decadent states are singled out by nine symbols: the oblivion, solitude, silence, absence, dread, panic, failure, fear and orphanage. Third, the scheme of a symptomatic falling is materialized by four symbols: the thirst, asphyxia, pain and stumbling block. Fourth, the scheme of a general falling is represented by four symbols: the anchor, coin, rupture and bell. According to nyctomorphic symbols, six of them single out the scheme of darkness: the mirror, mirage, delirium, stillness, wall and distance; three the scheme of blood: the spine, dart and arrow; one the scheme of femme fatale: the danger; and three the scheme of loop: the memory, scar and cities.

Four diairetical symbols particularize the scheme of cutting weapons: the keel, dream, innocence and love; one the scheme of purifying elements: the snow; three the scheme of purifying rituals: the voyage, farewell and memory. Five ascensional symbols singularize the scheme of elevation or sublimation: the thirst, bridge, horse, waterwheel and sphinx; and seven the scheme of celestial sovereignty: the distance, remoteness, horizon, kingdom, grassland, desert and sea. Within spectacular symbols, four of them highlight the solar scheme: the invisible, transparency, sunset and window; and three the scheme of luminous reflection: the memory, mirror and waterwheel.

The nocturnal regime presents ten innovations. Within symbols of inversion, the euphemizing scheme is materialized by the blindness, the desert and the maze; whereas the scheme of levity by the incense and orange tree's aroma. According to symbols of intimacy, one innovates the scheme of center and protection: the keel; two the scheme of returning to the primary: the silence and solitude; and two the scheme of nutrition: the delight and yesterday.

The copulative regime presents four innovations, specifically in cyclic symbols. One singles out the vegetal scheme of germination and growth: the moss; two the scheme of circular repetition: the loop and wreath; and one the ritual scheme: the poetry.

The majority of these symbols appears in an isomorphism with other symbols from the same scheme or regime, or from the other two complementary regimes. This isomorphism evidences one more time the complexity level not only of Alban symbolic imagination, but also collective imagination, because the reflexes, schemes and archetypes identified by Durand are universal and their interrelationship is always reciprocal and never reductive nor isolated. Situating and interpreting a symbol just in a single structure is methodologically impossible and unproductive. Due to its semantical richness, symbol will always evidence universal features, as well as pragmatic ones, expected or not.

Based on this, it is possible to observe that the memory, mirror, distance, thirst, solitude, silence and keel are symbols located in several schemes or regimes, because of their plurisignificance degree. These symbols have assumed particular semantic loads during expression of Albanian poetic ideology, mainly in connection with daily experiences of the sacred, from the four (thirteen) cultural referents of Hispanic being along this macro-poetry book.

In a mythological level, three myths significantly redound along *Infinite Memory of America*: the Hindu of Mahã-mâyâ, the eternal return and the paradise. These three narrations support an approach on double nature and cosmic belonging of *homo religious*, sacred

determinism, the cyclicity and transformation of the being and cosmos, and a mystical union. However, variety of myths evoked in *Infinite Memory of America* not only reaffirms these last ideas, but also demonstrates cultural and religious wealth of the Hispanic being.

The greater number of myths of *Infinite Memory of America* is presented in *The Endless Voyage*: the Choctaw of Nanih Waiya hill; the Lakota of human origin from below the ground; the Chickasaw of Mount of Emergence; the Zuni of Father in Heaven and Mother in Earth, Awitelin Tsita and Apoyan Tä'chu; the Navajo of Dîné Bahané; the Huichol of underworld; the Cora of underworld; the Nahua of Quetzalcoatl, Quetzalcoatl and the ant, Quetzalcoatl and the spilled blood on humans; the Aztec people from East sea, Huitzilopochtli; the Tolteca-Chichimeca-Aztec of Xolotl and the seven caves of Chicomoztoc; the Chichimeca-Acolhua-Tepaneca of Texcoco; the Tarasco of first man made of soil and grass; the Quiche Maya of people from East sea, Tepeu and Gucumatz, men of mud, men of maize; the Yucatec Maya of broken pumpkin and the origin of sea, primal stones, Hunab Ku, man of soil; the Cakchiquel Maya of man of soil; the Taino of broken pumpkin and the origin of sea; the Muisca of Bachue, men of soil and women of grass; the Yekuana of soil generation; the Inca of Viracocha Pachayachachi, Tocapo Viracocha and Imaymana Viracocha, the Ayllus; the Huamachuco of Cave of Refuge; the Cashibo of humanity origins from below the ground, men of soil; the Caraja of broken pumpkin and the origin of sea, Kaboi; the Paressi of Yurikoyuvakai; the Guayaqui of humanity origins from below the ground; the Mundurucu of humanity origins from below the ground; the Chaco of original caves, the tree which ancestors climbed to earth's surface and heaven, man and woman saved in a cave after the universal deluge; the Kaingang of humanity's underground origins; the Araucanian of Al-Sol; the Selknam of Kenos; the Hellenic of Poseidon, Odysseus, Charybdis, Charon, Hermes; the biblical of Noah; the *anima mundi*; and the myth of the hero.

Other myths are evoked in *Invisible Geography of America*: the Nahua of Quetzalcoatl, Quetzalcoatl and the ant, the five suns, the fifth sun and Nanahuatzin and Tecuciztécatl sacrifices, Quetzalcoatl's auto-incineration and the birth of Venus, the fire creation by Quetzalcoatl and Huitzilopochtli, Tlaloc, Ometeotl and creation of souls, Red Tezcatlipoca; the Zapotec of Cocijo; the Tolteca-Chichimeca-Aztec of Xolotl and the seven caves of Chicomoztoc; the Tolteca of quadruple horizontal plane of the world; the Nahua-Maya of four quadrants of the world; the Quiche Maya of people from East sea, Tepeu and Gucumatz, men of mud, men of maize, the descending of Hun-Hunahpu and Vucub-Hunahpu to Xibalba, the blinding of human beings; the Yucatec Maya of Hunab Ku and the world creation, the four routes, Bacabes, Chac, Tox, Lahun, Chaan, Yoaltecuhtli, Kukulkan and Itzlacoliuhqui, the broken pumpkin and the origin of sea; the Cakchiquel Maya of Gagavitz and Zactecauh; the

Taino of broken pumpkin and the origin of sea; the Cañari of broken pumpkin and the origin of sea; the Inca of Viracocha Pachayachachi, Tocapo Viracocha and Imaymana Viracocha, Inti, the soul creation; the Peruvian-Hispanic of Inkarri; the Caraja of broken pumpkin and the origin of sea; the biblical of the gifts, Jesus's words as seeds; the universal of deluge; the platonic about the world of Ideas; the Hellenic of Cronus; *anima mundi*; the cosmic hierogamy; and the *via regia*.

These four last myths are reiterated in *All the Stones of the Wall*. Additionally, the Jewish myth of Adam Cadmon, Šejina, Moses, Noah, Jacob, Genesis, Exodus, Abraham, deluge, Messiah and resurrection; the Lurianic of broken vessels; the Nahua of Toci; the Hellenic of Penelope, Parkas; the Latin of Proserpina, Saturn; and the Hindu of Brahma appear.

In *Once upon a time al-Andalus*, the Koranic myths of Iblis, Moses, manna; the Muslim of Tuba tree; the Oriental of Hom tree; the Semitic of Baal Sapanu; the Hellenic-Ethiopian of Phoenix; the Hellenic of Hesperides, Cyparissus, Hercules, Chiron and Pegasus.

In *Infinite Memory of America*, the Hispanic being is poetically represented and constructed as a *heteroglossic*, syncretic and baroque *homo religious*, according to the dialogue that conforms him: the dialectic of his four (thirteen) voices and the Indo-American, Hispanic-Muslim, Hispanic-Jewish and Hispanic-Christian daily experiences of the sacred. The poetic language is an instrument that allows the Hispanic being to revive the objective events of *the* history; to call into crisis *the* historiography; to open history and historiography's discourses and to transcend them; to recall and let imaginary, mythic, religious, philosophic, cultural, *inter alia*, materials of his four (thirteen) voices dialogue; to (re)enable and recover the substance of his intuitive, irrational, unconscious, and religious experiences; to discover the *Other* and the *others* in himself; to accept his multidirectional memory, cultural syncretism and baroque identity.

The quantum poetry of *Infinite Memory of America* inaugurates a *spacetime*, from transcendentalist perspective. In this *spacetime*, an aesthetical voyage is possible through the total domicile (America, al-Andalus, Sepharad, Spain) and the *pastpresenture* of the Hispanic being, and therefore of the idea of *Hispanicness*. The dialogue of the four (thirteen) cultures of the Hispanic being allows an integral and cubic —multilateral, whether it is wanted, or multidirectional— vision of *Hispanicness*. It is more than a Eurocentric, *monologic*, colonizer or *Hispanicizer* idea.

The Albanian idea of *Hispanicness* fundamentally emerges from dialogue and (re)updating of four (thirteen) particular forms in which the Hispanic being lives a tremendous

and fascinating mystery of the sacred. This new idea is framed within the fifth cycle of *Hispanicness*. The Albanian idea firstly functions as an organizing dynamism of materialized archetypes, and symbolic, mythic, cultural and *identitarian* materials, all them in verbalization of sacred experiences. Secondly, the Albanian idea of *Hispanicness* configures a *spacetime* that clearly allows articulation of the multidirectional memory, four (thirteen) voices dialogue, cultural syncretism and baroque identity of the Hispanic being, at his four (thirteen) vital dwelling and *infinite memory*. This new idea as dialogue thus promotes the idea of one *heteroglossic* community, where dialectic and cooperation are responsibility of all Hispanic cultural subjects with their symbols, ideas, myths, beliefs, contributions and development.

In this way, therefore, the poetic representation and construction of the Hispanic being, as well as the four (thirteen) dialogues of the idea of *Hispanicness* in *Infinite Memory of America* of Laureano Alban are evidenced.

The hermeneutic approach used in order to conduct this research allowed indeed interpreting poetic figuration of the archetypal, the symbolic, the mythic and daily manifold experiences of the sacred according to Indo-American, Hispanic-Muslim, Hispanic-Jewish and Hispanic-Christian being. It also allowed dialogue of this four (thirteen) voices and consequential representation and construction of Hispanic being and the idea of *Hispanicness*.

The conceptual principles of Bajtin, Durand, Eliade, Jung, Otto and Velasco, assumed from the beginning, were strengthened by others during textual analysis and the synthetic-inductive chapter VIII.

Even so, *Infinite Memory of America* and each one of its poetry books independently enable other readings in their literary aperture including: correlative with history and historiography; stylistics; architectural-literary; metapoetic; amorous-erotic considering as well other Albanian poetry books of this trend; intertextual (or intratextual) with other Albanian production; those that attempt to elucidate the presence of Anglo-American, Franco-American, Afro-American, Asian-American, Luso-American, Hispanic-Flemish, Austrian-Hispanic, Hispanic-Philippine, Hispanic-US, *inter alia*, in other Albanian poetry books; dialogic with other memory, identity or cultural studies; about reception of Alban poetry in Costa Rica, United States or other latitudes; searching of Albanian texts published in anthologies, newspapers and on other data carriers, in Spanish o translated, apart from the recently found (appendix 1); or well readings about Alban essay production (appendix 1), which follows practically unexplored. Even though the perspective of religious and mystic was assumed this time, *Infinite Memory of America* and its four poetry books invite to other perspectives that undoubtedly will come to further enrich studies about Alban poetry.

Since the decade of the 60, Laureano Alban's poetry has marked and influenced Costa Rican, Central American, Latin American and Spanish poetry areas. His poetry has come to a lot of places and readers by anthologies and translations. His production is yet unfinished. Consequently, other endless voyages await, for the purpose of drawing up many more visible and invisible geographies of the human being and, in this way, building, with all possible stones of the symbolic imagination and the poetics of reverie, the intuitions, amazements, revelations, ages and realities that once upon a time were, are and will be the total domicile of the Hispanic being or the universal human being.

Referencias bibliográficas

20 Minutos. "Aprobada definitivamente la ley de nacionalidad de los sefardíes". (11, junio, 2015). Recuperado de [http://www.20minutos.es/noticia/2486931/0/ley-denacionalidad/sefardies/aprobada-congreso-diputados/]

ABC Sevilla. "Sevilla rescatará la Torre de la Plata". (16, agosto, 1989). Recuperado de [http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1989/08/16/001.html]

Abellán, José Luis. *Historia crítica del pensamiento español*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.

Acereda, Alberto. "La hispanidad amenazada. Rubén Darío y la guerra del 98". *Bilingual Review* 25. 1 (2000): 99-110.

Adonáis. *Cuarta antología de "Adonáis"*. Madrid: Rialp, 1983.

——. *Antología general de Adonáis (1969-1989)*. Madrid: Rialp, 1989.

Adonis. *Otro abecedario*. Casablanca, Marruecos: Dār Tubqāl, 1994.

Aínsa, Fernando y Édgar Montiel. *Memoria de América en la poesía. Antología de 1492 a 1992*. París: Unesco, 1992.

Alarcón, Rafael. "Introducción". *Juan Ramón Jiménez. Obra poética*. Eds. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa-Calpe, 2005. 729-60.

Alba, Amparo. "Abraham Abulafia". *Pensamiento y mística hispanojudía y sefardí*. Coords. Judit Targarona, Ángel Sáenz-Badillos y Ricardo Izquierdo. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001. 192-210.

Albán, Laureano. *Geografía invisible de América*. Huelva: Instituto de Estudios Onubenses, 1982.

——. *El viaje interminable*. San José: Editorial Costa Rica, 1983a.

——. *El viaje interminable*. Madrid: Cultura Hispánica, 1983b.

——. *Todas las piedras del muro*. Tel Aviv: Alfil Publishing, 1988.

——. *Correspondencia de Albán Laureano con la Asociación Prometeo de Poesía*. Madrid: Asociación Prometeo de Poesía, 198-?.

——. *Infinita memoria de América (El Descubrimiento, Amerindia, Sefarad y al-Ándalus, 1492 / 1991)*. Madrid: Anaya, 1991.

——. "Más allá de la sílaba (I parte)". *Antología poética costarricense. Palabras y presencias: letras, arte y cultura* [digital]. Sonia Jones y Audiovisuales de la UNED. San José: Mediateca UNED, 2007. Recuperado de [http://audiovisuales.uned.ac.cr/mediateca/audio/1028/palabras-y-presencias-%E2%80%93-laureano-alb%C3%A1n-1-2007]

Albán, Laureano *et alii*. *Manifiesto trascendentalista*. San José: Editorial Costa Rica, 1977.

Alcina Franch, José. *Mitos y literatura maya*. Madrid: Alianza, 2007.

Allen, David. “Rubén Darío frente a la creciente influencia de los Estados Unidos”. *Revista Iberoamericana, Homenaje a Rubén Darío*. 2 (1967): 387-93.

Aller, César. “Albán, Laureano: Herencia del otoño (Book Review)”. *Arbor* (1, mayo, 1980): 134-36.

——. “Albán, Laureano: Autorretrato y transfiguraciones (Book Review)”. *Arbor* (1, febrero, 1984): 280-81.

Al-Maqqarī. *Nafḥ al-ṭīb min guṣn al-Andalus al-raṭīb*. I. Beirut: Iḥsān ‘Abbās, 1988.

Alonso, Cecilio. “Dos generaciones en el crisol”. *Ínsula* 563. Noviembre (1993): 8-10.

Al-Rikābī, Jaudat. *Fi-l-adab al-andalusī*. El Cairo: Dar al-Ma‘arif, 1960.

Altamira, Rafael. “El patriotismo y la Universidad”. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* 22. (1898): 257-70, 291-96 y 323-27.

——. *Cuestiones Hispano-americanas*. Madrid: Rodríguez Serra, 1900.

——. *Psicología del pueblo español*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1902.

——. *España y el programa americanista*. Madrid: América, 1917.

Alvar, Manuel. “Del modernismo a la generación del 98”. *Historia de España Menéndez Pidal* 39 (2). Coord. Pedro Laín Entralgo. Madrid: Espasa-Calpe, 1999. 45-106.

Álvarez de Morales, Camilo. *Granada en la Historia de al-Ándalus*. Granada: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2015. Recuperado de [http://www.eea.csic.es/index.php?option=com_content&task=view&id=372&Itemid=47]

Álvarez, Ángel. *El pensamiento de Unamuno sobre Hispanoamérica*. Madrid: Cuadernos Hispanoamericanos, 1950.

Álvarez, José. “La conformación de una identidad”. *Historia de España Menéndez Pidal. La época de la Restauración (1875-1902)* 36 (2). Coord. Guadalupe Gómez-Ferrer. Madrid: Espasa-Calpe, 2002. 5-45.

Álvarez, Rafael. “El porvenir de la raza”. *Revista Contemporánea*. 3 (1895): 355-67.

Amoretti, María. “Interculturalidad y mestizaje en Rubén Darío”. *Asedios posmodernos a Rubén Darío*. Ed. Jorge Chen. León: Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, 2010. 25-80.

Amorós, Amparo. “Una metafísica del mito originario: La poesía de Laureano Albán”. *Revista Iberoamericana* 138-139. 1 (1987): 353-61.

Anales de los cakchiqueles. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.

Areta, Gema. “La concepción lírica de Cristóbal Colón”. *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino*. Eds. Sonia Mattalia, María Pilar Celma y Pilar Alonso. Madrid: Iberoamericana y Vervuert, 2008. 161-69.

Arguedas, José María. "Puquio, una cultura en proceso de cambio". *Estudios sobre la cultura actual del Perú*. Ed. Luis Eduardo Valcárcel *et alii*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1964. 221-72.

Arreguine, Víctor. *En qué consiste la superioridad de los latinos sobre los anglosajones*. Buenos Aires: La Enseñanza Argentina, 1900.

Arteguías. "Castillos de musulmanes en al-Ándalus y el norte de África". 2013. Recuperado de [http://www.arteguias.com/castillosmusulmanes.htm]

Asín Palacios, Miguel. *Abenházam de Córdoba y su historia crítica de las ideas religiosas*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, 1927.

——. *Obras escogidas*. I. Madrid: Instituto Miguel Asín, 1946.

——. *Obras escogidas*. II y III. Madrid: Instituto Miguel Asín, 1948.

——. *El islam cristianizado. Estudio del sufismo a través de las obras de Abenarabi de Murcia*. Madrid: Hiperión, 1981.

——. *La escatología musulmana en la Divina Comedia*. Madrid: Hiperión, 1984.

Azaña, Esteban. *Historia de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 2005.

Azofeifa, Isaac. "El premio Adonáis para Laureano Albán". *La Nación* (5, mayo, 1980): 5B.

Azqueta, Diego de. "El último grito de Takumá". *El País* (10, mayo, 1989). Recuperado de [http://elpais.com/diario/1989/05/10/sociedad/610754407_850215.html]

Bachelard, Gastón. *Psicoanálisis del fuego*. Madrid: Alianza, 1966.

——. *El nuevo espíritu científico*. México: Nueva Imagen, 1981.

——. *El aire y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

——. *El agua y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

——. *La formación del espíritu científico*. México: Siglo XXI, 2000.

——. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002a.

——. *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002b.

——. *La filosofía del no. Ensayo de un nuevo espíritu científico*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009a.

——. *El compromiso racionalista*. México: Siglo XXI, 2009b.

Baciu, Stefan y Kurt Marti. *Der du bist im Exil*. Alemania: Hammer, 1971.

Baeza, Alberto. *Evolución de la poesía costarricense*. San José: Editorial Costa Rica, 1978.

——. "El otoño de España, inspiración para un premio 'Adonáis' de poesía". *La Nación* (16, marzo, 1980): Áncora 4.

Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.

——. *El marxismo y la filosofía del lenguaje: Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje*. Madrid: Alianza, 1992.

——. *El método formal en los estudios literarios: Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Alianza, 1994.

Balavoine, Claudie. "Au-dessous / au-dessus de la plaine marine: dichotomie symbolique dans l'imaginaire de l'emblématique espagnole (1581-1640)". *L'imaginaire des espaces aquatiques en Espagne et au Portugal*. Ed. François Delpech. París: Presses Sorbonne Nouvelle, 2009. 65-97.

Balmes, Jaime. *El protestantismo comparado con el catolicismo en sus relaciones con la civilización europea*. Barcelona: Biblioteca Balmes, 1925.

Barahona, Luis. *El ser hispanoamericano*. San José: Universidad Estatal a Distancia, 1985.

——. *Lo real y lo imaginario*. San José: Editorial Costa Rica, 2011.

Barbeito, Mercedes. "El Consejo de la Hispanidad". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea* 2. (1989): 113-37.

Barnstone, Willis. *Borges at eighty. Conversations with Jorge Luis Borges*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.

Barraza, Marco. *Antología de escritores del istmo centroamericano*. El Salvador: Clásicos Roxsil, 1999, 2003.

Barros Arana, Diego. "El proyecto de canonizar a Cristóbal Colón". *Cuarto Centenario del descubrimiento de América*. *Anales de la Universidad de Chile*. (1892): 53-87. [http://www.anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/viewFile/21643/27830]

Baruzzi, Jean. "Introducción al estudio del lenguaje místico". *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 10. (1942): 7-30.

Basterra, Ramón de. *La obra de Trajano*. s.l.: Calpe, 1921.

——. "El nacionalismo mundial". *Revista de las Españas* 20-1. (1928): 147-49.

Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1978.

Bernus-Taylor, Marthe. "Vie mystique et jardin de paradis". *Arabesque et jardins de paradis. Collections françaises d'art islamique*. Musée du Louvre, París: Réunion des Musées Nationaux, 1989. 303-09.

Berroa, Rei. "Laureano Albán: un poeta con duende". *Revista Iberoamericana* 123-124. 49 (1983): 577-88.

Bertín, Giovanni. *Diccionario literario*. Barcelona: Montaner y Simón, 1967.

Bertola, Ermenegildo. "Filosofia e religione in Abraham ibn David ha-Levi". *Sefarad: Revista de Estudios Hebraicos y Sefardíes* 40. 2 (1980): 283-307.

Blanco White, José María. *El español*. Londres: Juigné, 1811.

——. “Los hispano americanos”. *Variedades* 9. 2 (1825): 299.

Boccanera, Jorge. *Voces tatuadas. Crónica de la poesía costarricense 1970-2004*. San José: Perro Azul, 2004.

BOE. *Ley 12/2015, de 24 de junio, en materia de concesión de la nacionalidad española a los sefardíes originarios de España*. 151. (25, junio, 2015).

Bolaños, Luis. “Laureano Albán, et al. Manifiesto trascendentalista, San José, Editorial Costa Rica, 1977”. *Hispamérica* 9. 25/26 (1980): 193-95.

Bonfil Batalla, Guillermo. “Identidad étnica y movimientos indios en América Latina”. *Identidad étnica y movimientos étnicos. La cara india, la cruz del 92*. Comp. Jesús Contreras. Madrid: Revolución, 1988. 81-95.

Bonilla, Abelardo. *Historia de la literatura costarricense*. San José: ECR, 1967.

Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. I. Barcelona: Emecé, 1989a.

——. *Obras completas*. III. Barcelona: Emecé, 1989b.

——. *Obras completas*. II. Barcelona: Emecé, 1997.

——. *Arte poética*. Barcelona: Crítica, 2001.

Bossong, Georg. *Poesía en convivencia. Estudio sobre la lírica árabe, hebrea y romance en la España de las tres religiones*. Gijón: Trea, 2010.

Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1966.

——. *Oda en la ceniza; Las monedas contra la losa*. Madrid: Castalia, 1987.

Braojos, Alfonso. *Alfonso XIII y la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1992.

Bremond, Henri. *Autour de l´humanisme*. París: Bernard Grasset, 1937.

Brotherston, Gordon. *La América indígena en su literatura: Los libros del cuarto mundo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Brunetière, Ferdinand. *Nouveaux essais sur la littérature contemporaine*. París: Calma Lévy, 1895.

Bueno, Gustavo. “España y América”. *Catauro*. 2001. Recuperado de [http://www.filosofia.org/aut/gbm/2001eya.htm]

——. “Fiesta de la Raza” / “Día de la Raza”. *Proyecto Filosofía en español*. 2004. Recuperado de [http://www.filosofia.org/ave/001/a220.htm]

Bulgarelli, Pablo. “De la razón al asombro”. *La Nación* (7, octubre, 1995): 1B.

Burckhardt, Titus. *La civilización hispano-árabe*. Madrid: Alianza, 1995.

Cabo Aseguinolaza, Fernando. “El oriente en casa”. *Historia de la literatura española. El lugar de la literatura española*. Barcelona: Crítica, 2012. 249-332.

Cagigas, Isidro de las. *Sevilla almohade y últimos años de su vida musulmana*. Madrid: Instituto de Estudios Africanos, 1951.

Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. Madrid: Cátedra, 1994.

Calvo, Tomás. "La comunidad iberoamericana: Identidad y cultura (perspectivas desde la Antropología)". *Aportaciones de España en las Cumbres Iberoamericanas: Guadalajara 1991-Madrid 1992*. Instituto Español de Estudios Estratégicos. Madrid: Ministerio de Defensa, 1992. 155-214.

Camacho, Jorge. "Aproximaciones críticas a un estudio de la metáfora en la poesía costarricense: Indicación metodológica". *Revista Iberoamericana* 138-139. 1 (1987): 363-76.

Campbell, Donna. "American Transcendentalism". *Literary Movements*. 2013. Recuperado de [http://public.wsu.edu/~campbelld/amlit/amtrans.htm]

Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito.* México: FCE, 1959.

Campos, Ronald. *De la permanencia de lo sagrado en la* Enciclopedia de maravillas *de Laureano Albán*. Tesis de maestría. San José: Universidad de Costa Rica, 2012.

——. "El buey en el imaginario y la literatura costarricenses". *Káñina* 37. 1 (2013a): 15-31.

——. "Los rastros del canto: La producción poética de Laureano Albán". *Káñina* 37. 2 (2013b): 13-38.

——. "Quizá aproximaciones al hecho de la metáfora". *Káñina* 38. 1 (2014a): 57-71.

——. "Los nuevos retratos de América: El *Diario de navegación* de Cristóbal Colón y las cartas de viajes y documentos de Américo Vespucio como intertextos de los primeros mapas americanos". *Artifara* 14. (2014b): 5-39.

——. "La preeminencia y la osadía: La importancia de la *Enciclopedia de maravillas* de Laureano Albán". *Artifara* 15. (2015a): 5-20.

——. "Primeros promotores de la idea de hispanidad". *Káñina* 39. 1 (2015b): 33-51.

——. "Orígenes y evolución de la idea de hispanidad". *Actas del Coloquio Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español (AEPE). España y Portugal, tierra de encuentro y proyección cultural*. Eds. María Pilar Celma, Susana Heikel y Carmen Morán. Valladolid: AEPE, 2015c. 77-85.

——. "Otra posible forma de *poeisis*: La poesía trascendentalista". *Actas del XLIX Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español (AEPE). La enseñanza de español en el contexto de las artes y la cultura*. Eds. María Pilar Celma, María Gómez del Castillo y Carmen Morán. Valladolid: AEPE, 2015d. 93-102.

——. *Antología poética de Laureano Albán*. Valladolid: Agilice Digital, 2015e.

Canto, Antonio. *Apuntaciones sobre Mesoamérica*. Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán, 1991.

Cardoso, Diego. *El casco antiguo. Historia, arte y urbanismo*. Sevilla: Guadalquivir, 2006.

Carpentier, Alejo. "Lo barroco y lo real maravilloso". *Concierto barroco*. México-España: Siglo XXI, 1976. 51-69.

——. *El arpa y la sombra*. México-Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI, 2004.

——. *Cuentos y otras narraciones.* Madrid: Akal, 2014.

Carroll, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas*; *A través del espejo; La caza del Snark*. Barcelona: Debolsillo, 2010.

——. *Silvia y Bruno*. Madrid: Akal, 2013.

Cartín, Estrella. "Amor, dolor y poesía". *La Nación* (18, diciembre, 2007). Recuperado de [http://www.nacion.com/ln_ee/2007/diciembre/18/opinion1356974.html]

Casas, Bartolomé de las. *Historia de las Indias*. Madrid: FCE, 1951.

Castro, Américo. *Iberoamérica su presente y su pasado*. Nueva York: Dryen Press, 1941.

——. *La realidad histórica de España*. México: Porrúa, 1966.

Catalán, Danisa. "Mitología del extremo sur del continente americano". *Mitologías amerindias*. Ed. Alejandro Ortiz Rescaniere. Madrid: Trotta, 2006. 235-85.

CATIE. Eucalyptus saligna *Smith. Especie de árbol de uso múltiple en América Central*. Turrialba, Costa Rica: 1991.

CELADE y CEPAL. *Sistema de Indicadores Sociodemográficos de Poblaciones y Pueblos Indígenas*. Chile: REDATAM, 2014. Recuperado de [http://celade.cepal.org/redatam/PRYESP/SISPPI/]

Celma, María Pilar. *La pluma ante el espejo*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989.

——. *Literatura y periodismo en las revistas del fin de siglo. Estudio e índices*. Madrid: Júcar, 1991.

Cernuda, Luis. *Antología poética*. Madrid: Alianza, 2001.

Cervera, Vicente. *La poesía de Jorge Luis Borges: Historia de una eternidad*. Murcia: Universidad de Murcia, 1992.

Chacón, Albino. *Diccionario de la literatura centroamericana*. San José: ECR, 2011.

Charpentier, Jorge. "Los nocturnos de Julieta". *La Nación* (24, abril, 1994): 2-3D.

——. "Enciclopedia de maravillas". *La Nación* (22, octubre, 1995): 1-2D.

Chase, Alfonso. *Las armas de la luz: Antología de la poesía contemporánea de la América Central*. San José: Departamento Ecuménico de Investigaciones, 1985.

——. *Poesía y gráfica contemporánea de Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica, 1986.

Chaves, Iris. *La interoceptividad: Paradigma fundamental en el universo semántico de Herencia del otoño*. Tesis de licenciatura. San José: Universidad de Costa Rica, 1987.

Chávez, Julio. *Unamuno y América*. Madrid: Cultura Hispánica, 1966.

Chávez, Rodolfo. "Una visión de la literatura turrialbeña a partir de la generación del 60". *Káñina* 8. 1-2 (1984): 29-31.

——. "Los nuevos en la literatura turrialbeña". *Káñina* 9. 1 (1985): 75-9.

Chen, Jorge. *Del sosiego luminoso y serenidad metafísica en Mariana Sansón Argüello*. León: Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, 2007.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1988.

Chevalier, Jean. *El sufismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Chinchilla, Kattia. *Conociendo la mitología*. San José: Universidad de Costa Rica, 2010.

Choza, Jacito y Esteban Ponce-Ortiz. *Breve historia cultural de los mundos hispánicos (La hispanidad como encuentro de culturas)*. Sevilla-Madrid: Thémata y Plaza y Valdés, 2010.

CISDCR. *Historia*. 2015. Recuperado de [http://www.centroisraelita.com/app/cms/www/index.php?id_menu=2]

Civrieux, Marc de. *Leyendas maquiritares*. Caracas: s.n., 1960.

Colón, Cristóbal. *La carta de Colón anunciando el descubrimiento*. 1493. Recuperado de [http://www.ensayistas.org/antologia/XV/colon/]

——. *Los cuatro viajes del almirante y su testamento*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel Cervantes, 2002. Recuperado de [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-cuatro-viajes-del-almirante-y-su-testamento--0/html/ff83a3be-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.ht ml#I_5_]

Congreso de Diputados. *IV Conferencia de Presidentes de Parlamentos Democráticos Iberoamericanos*. Madrid. 1986. Recuperado de [http://www.congreso.es/portal/page/portal/Congreso/Congreso/Internacional/Conferencia%20de%20Democ/IVConferencia]

Conrad, Geoffrey y Arthur Demarest. *Religión e imperio: Dinámica del expansionismo azteca e inca*. Madrid: Alianza, 1988.

Corrales, Adriano. "Jorge Debravo: El hermano mayor". *Comunicación* 16. (2007): 27-33.

Corrales, Pilar. *Historia de la provincia de Málaga: de la Roma republicana a la Antigüedad tardía*. Málaga: Diputación Provincial, 2005.

Cros, Edmond. "Canto al dolor humano". *La Nación* (25, noviembre, 1984): Áncora 1-3.

——. "Prefacio". *Biografías del terror*. Laureano Albán. San José: ECR, 1986. 11-31.

——. *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Madellín: EAFIT, 2003.

Cruz Hernández, Miguel. *Historia de la filosofía española. Filosofía hispano-musulmana*. I. Madrid: Asociación Española para el Progreso de las Ciencias, 1957a.

——. *Historia de la filosofía española. Filosofía hispano-musulmana*. II. Madrid: Asociación Española para el Progreso de las Ciencias, 1957b.

Cruz, Juan de la. *Obras poéticas completas*. Madrid: Cátedra, 2010.

Culler, Jonathan. *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Barcelona: Anagrama, 1978.

Cuneo-Vidal, Rómulo. *Historia de la civilización peruana*. Barcelona: Maucci, 1910.

Curtius, Ernst. *Literatura europea y Edad Media latina*. México: FCE, 1955.

Daniélou, Jean. *Filón de Alejandría*. París: Fayard, 1958.

Dante Alighieri. *Commedia*. Milán: Mondadori, 1966-67. Recuperado de [http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_1/t317.pdf]

Darío, Rubén. *España contemporánea*. Madrid: Biblioteca Rubén Darío, 1950.

——. "El triunfo de Calibán". 2003. Recuperado de [http://www.biblioteca.org.ar/libros/155.pdf]

——. *Poesía. Obras completas*. I. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.

Das, Subhamoy. "Bindi: The Great Indian Forehead Art". s.f. Recuperado de [http://hinduism.about.com/od/bindis/a/bindi.htm]

Dávila, Sancho y Julián Pemartín. *Hacia la historia de la Falange*. I. Jerez: Jerez Industrial, 1938.

Debravo, Jorge. "Un poema de Laureano Albán Rivas, alumno de II Aaño de nuestro Instituto de Educación". *El Turrialbeño* (14, abril, 1957): 4.

Delgado, Jaime. "La proyección cultural de España en América". *Proyección histórica de España en sus tres culturas: Castilla y León, América y el Mediterráneo* I. Coord. Eufemio Lorenzo. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1993. 53-65.

Díaz, Doriam. "Controversial poeta Laureano Albán obtiene el Premio Magón". *La Nación* (17, enero, 2007). Recuperado de [http://wvw.nacion.com/ln_ee/2007/enero/17/aldea962628.html]

Díaz, Fernando. "Pensamiento judío en Ámsterdam en el siglo XVII". *Pensamiento y mística hispanojudía y sefardí*. Coords. Judit Targarona, Ángel Sáenz-Badillos y Ricardo Izquierdo. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001. 237-76.

Díaz, Fernando. *La vida cotidiana en la España Musulmana*. Madrid: EDAF, 1997.

Díaz, Roberto y Mario Alcaraz. *La guitarra: Historia, organología y repertorio*. Alicante: Club Universitario, 2009.

Díaz-Mas, Paloma y Cristina de la Puente. *Judaísmo e Islam*. Barcelona: Ares y Mares, 2007.

Díaz-Mas, Paloma. *Los sefardíes. Historia, lengua y cultura*. Barcelona: Riopiedras, 1986.

Diego, Eliseo. *Entre la dicha y la tiniebla: Antología poética (1949- 1985)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Diego, Gerardo. *Obras completas*. I. Madrid: Alfaguara, 1996.

Diel, Paul. *El simbolismo en la mitología griega*. Barcelona: Labor, 1976.

Doucet, Montserrat. "La presencia nutricia de los pueblos originarios en la poesía de Laureano Albán". Ponencia pronunciada en el LXXV aniversario de la Sociedad de Escritores de Chile. Santiago de Chile. 2007a.

——. "El trascendentalismo literario". *Aula de Poesía José Luis Sampedro* (27, febrero, 2007b): 1-4.

——. "Prólogo". *Enciclopedia de maravillas*. IV. Laureano Albán. Pittsburg: International Poetry Forum, 2010. 8-10.

——. "Geografía invisible de América (mayas, nahuas, quechuas): multiculturalidad e identidades en el universo poético de Laureano Albán". *América diversa literatura y memoria*. Coord. Eduardo Huarag. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013. 212- 23.

Dupré, Louis. "Unio Mystica: The State and the Experience". *Mystical Union and Monotheistic Faith. An Ecumenical Dialogue*. Eds. Moshe Idel y Bernard McGinn. Nueva York / Londres: Macmillan, 1989. 3-23.

Durán, Juan. "La poesía de Laureano Albán: Desde la esmeralda ceñida de su patria hasta el altar de la tierra". *Enciclopedia de maravillas*. III. Laureano Albán. Pittsburg: International Poetry Forum, 1995. 1083-097.

——. "La poesía de Laureano Albán: Desde la esmeralda ceñida de su patria hasta el altar de la tierra". *Senderos de identidad*. San José: Editorial Costa Rica, 2003. 167-88.

Durand, Gilbert. "Tâches de l'esprit et impératifs de l'être pour un structuralisme gnostique et une hermeneutique docétiste". *Eranos Jahrbuch* 34. (1965): 303-60.

——. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu, 1971.

——. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus, 1982.

——. *De la mitocrítica al mitoanálisis*. *Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos, 1993.

——. *Ciencia del hombre y tradición*. Barcelona: Paidós, 1999.

Duverrán, Carlos. *Poesía contemporánea de Costa Rica*. San José: ECR, 1973.

Edwards, Michael. "Yves Bonnefoy: Poesie et transcendance". *Yves Bonnefoy*. Coord. Daniel Leuwers. Marseille: Sud, 1985. 323-34.

El libro de los libros del Chilam Balam. México: Fondo de Cultura Económica, 1948.

El Mundo. "El Congreso aprueba conceder la nacionalidad a los sefardíes". (11, junio, 2015). [http://www.elmundo.es/espana/2015/06/11/557966e722601df63d8b4593.html]

El País. "El Gobierno otorga la nacionalidad a 4300 sefardíes". (2, octubre, 2015). [http://politica.elpais.com/politica/2015/10/02/actualidad/1443783936_524111.html]

Eliade, Mircea. *Images et symboles. Essai sur le symbolisme mágico-religieux*. París: Gallimard, 1952.

——. *Mitos, sueños y misterios*. Buenos Aires: Compañía General Editora, 1961.

——. *Tratado de historia de las religiones*. I. Madrid: Cristiandad, 1964.

——. *Tratado de historia de las religiones*. II. Madrid: Cristiandad, 1974.

——. *Dioses, diosas y mitos de la creación*. Buenos Aires: Megápolis, 1977.

——. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor, 1981.

——. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: FCE, 1982.

——. *Mito y realidad*. Barcelona: Labor, 1991.

——. *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Emercé, 2001.

Enciclopedia judía. Nueva York: Funk y Wagnalls, 1906.

Erro, Carlos Alberto. *Posibilidad y realidad de la vida argentina*. Buenos Aires: Instituto J. V. González, 1973.

ETeacherBiblical. "La letra Alef en el judaísmo". *The Hebrew University of Jerusalem*. 2015. [http://eteacherbiblical.com/es/articles/la-letra-alef-en-el-juda%C3%ADsmo]

Eyzaguirre, Jaime. *Hispanoamérica del dolor*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1968.

Fajardo, Miguel. "Una lectura para Herencia del otoño de Laureano Albán". *La República* (16, marzo, 1982): 9.

Faur, José. "El pensamiento sefardí frente a la Ilustración europea". *Pensamiento y mística hispanojudía y sefardí*. Coords. Judit Targarona, Ángel Sáenz-Badillos y Ricardo Izquierdo. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001. 323-37.

Fernández Almagro, Melchor. *La emancipación de América y su reflejo en la conciencia española*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1957.

Fernández Larraín, Sergio. *Cartas inéditas de Miguel de Unamuno*. Santiago de Chile: Zig-zag, 1965.

Fernández, Antonio. "El trascendentalismo norteamericano y Ralph W. Emerson en la producción poética de Emily Dickinson". s.f. Recuperado de [http://www.ugr.es/~afferrer/Trascendentalismo%20norteamericano%20y%20Emerson%20en%20po%E9tica%20de%20D%85.pdf]

Fernández, Guillermo. "El antilirismo costarricense". *La Nación* (02, septiembre, 2012). [http://www.nacion.com/2012-09-02/Ancora/El-antilirismocostarricense.aspx]

Fernández, Javier. "Pensamiento judío antes y tras 1492". *Pensamiento y mística hispanojudía y sefardí*. Coords. Judit Targarona, Ángel Sáenz-Badillos y Ricardo Izquierdo. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001. 11-21.

Fernández, Raimundo. "La reina católica y su mensaje universal". *Presente y futuro de la comunidad hispánica: discursos pronunciados en la fiesta de la Hispanidad el 12 de octubre de 1951*. Instituto de Cultura Hispánica. Madrid: Cultura Hispánica, 1951. 45-55.

Fernández, Serena. "Preludio del V Centenario del Descubrimiento de América". *Quinto centenario* 14. (1988): 283-99.

Ferrari, Américo. *El universo poético de César Vallejo*. Caracas: Monte Ávila, 1972.

Ferrater Mora, José. *Cuestiones españolas*. México: Colegio de México, 1945.

——. *Diccionario de Filosofía abreviado*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.

Fogelquist, Donald. *Españoles de América y americanos de España*. Madrid: CSJC, 1958.

Forment, Eudaldo. "Prólogo". *Idea de la hispanidad*. Manuel García Morente. Madrid: Homolegens, 2008. 7-77.

Fornoff, Frederick y Scott McClintock. "La poética de ausencia en Laureano Albán". *Revista Iberoamericana* 138-139. 1 (1987): 331-51.

——. "Después del boom, una explosión de poesía". *Enciclopedia de maravillas*. I. Laureano Albán. Pittsburg: International Poetry Forum, 1995. 17-37.

Foster, David. "Manifiesto trascendentalista y poesía de sus autores by Laureano Alban, Julieta Dobles, Ronald Bonilla, Carlos Francisco Monge (Book Review)". *World Literature Today* 53. 1 (1979): 86.

Frazer, James. *La rama dorada: magua y religión*. México: FCE, 1997.

Freidel, David, Linda Schele y Joy Parker. *Maya Cosmos. Three Thousand Years on the Shaman's Path*. New York: William Morrow and Co, 1993.

Frobenius, Leo. *La cultura como ser viviente*. Madrid: Espasa-Calpe, 1934.

Froehling, Ortrun. "Reflexiones sobre el escritor en Latinoamérica y el cambio social (Usar la palabra como fusil)". *Nueva Sociedad* 5. 2 (1973): 3-12.

Fuentes, Carlos. *La región más transparente*. Madrid: Cátedra, 1982.

——. *El espejo enterrado*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Fuentes, Juan Francisco. "La Generación del 1914: La rebelión de las élites". *Ínsula* 563. 11 (1993): 7-8.

Gabirol, Še^{e}lomoh ibn. *La fuente de la vida*. Barcelona: Riopiedras, 1987.

Gallagher, Manuel. "La obra de Isabel la Católica en América y su centenario". *Presente y futuro de la comunidad hispánica: discursos pronunciados en la fiesta de la Hispanidad el 12 de octubre de 1951*. Instituto de Cultura Hispánica. Madrid: Cultura Hispánica, 1951. 115-28.

Gallego, Ferran. *Ramiro Ledesma Ramos y el fascismo español*. Madrid: Síntesis, 2005.

Gallegos, Daniel. *Una aureola para Cristóbal*. San José: Editorial Costa Rica, 1993.

Galmés, Álvaro. *El amor cortés en la lírica árabe y en la lírica provenzal*. Madrid: Cátedra, 1996.

Gaos, José. *Antología del pensamiento de la lengua española de la Edad Contemporánea*. México: Stylo, 1945.

——. "Los transterrados españoles de la filosofía en México". *Filosofía y Letras* 36. 4 (1949): 207-31.

Garagalza, Luis. *La interpretación de los símbolos: Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Barcelona: Anthropos, 1990.

García Fitz, Francisco. "La Reconquista: un estado de la cuestión". *Clío & Crimen*. 6 (2009): 142-215.

García Gómez, Emilio. *Cinco poetas musulmanes*. Madrid: Espasa-Calpe, 1944.

——. *Poemas arabigoandaluces*. Madrid: Espasa-Calpe, 1971.

——. *Andalucía contra Berbería*. Barcelona: Departamento de Lengua y Literatura Árabe, 1976.

——. *Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra*. Madrid: Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, 1985.

——. "Introducción a 'El collar de la paloma'. La vida de Ibn Hazm de Córdoba". *El collar de la paloma: Tratado sobre el amor y los amantes*. Ibn Ḥazm. Madrid: Alianza, 1989.

García Gual, Carlos. *Mitos, viajes y héroes*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

García Lorca, Federico. *Romancero gitano*. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.

——. *Poeta en Nueva York*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.

García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Madrid: Real Academia Española, 2007.

——. "La soledad de América Latina". s.f. Recuperado de [http://estaticos.elmundo.es/especiales/cultura/gabriel-garcia-marquez/pdf/discurso_gabriel_garcia_marquez.pdf]

García Morente, Manuel. *Ideas para una filosofía de la historia de España*. *Obras completas*. Eds. Juan Manuel Palacios y Rogelio Rovira. Barcelona y Madrid: Anthropos y Fundación Caja Madrid, 1996. 363-419.

——. *Idea de la hispanidad*. Madrid: Homolegens, 2008.

García Recio, Jesús. "Ojos contemplativos: Apuntes de mística en Mesopotamia". *La experiencia mística. Estudio interdisciplinario*. Ed. Juan Martín Velasco. Madrid: Trotta, 2004. 53-97.

García Sánchez, Emilio. "El tratado agrícola del granadino al-Ṭignarī". *Quaderni di Studi Arabi* 5-6. (1987-1988): 278-91.

García, Eduardo. *La primera historia de Málaga: la colonización fenicia arcaica*. Málaga: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, 2002.

García, Fernando. "España mestiza". *Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*. Madrid-México: Fundación Santillana, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior y CONACULTA-INAH, 2003. 29-36.

García, Luis. *España 702-719: la conquista musulmana*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013.

García, Marco. *Mitología y mitos de la Hispania prerromana.* III. Madrid: Akal, 1999.

García, María del Carmen. "El mundo de los muertos en la cosmovisión centroandina". *Gazeta de Antropología* 25. 2 (2009): 1-17. Recuperado de [http://www.ugr.es/~pwlac/G25_51Carmen_Garcia_Escudero.pdf]

García-Baró, Miguel. "Más yo que yo mismo. Un ensayo en los fundamentos de la filosofía de la mística". *La experiencia mística. Estudio interdisciplinario*. Ed. Juan Martín Velasco. Madrid: Trotta, 2004. 285-309.

García-Moreno, Francisco. "El ideal imperialista de falange española y su proyección sobre Hispanoamérica a través del concepto de 'hispanidad'". *Atenea* 14. 1-2 (1994): 23-34.

Garibay, Ángel. *La literatura de los aztecas*. México: Joaquín Mortiz, 1964.

——. *Poesía náhuatl*. México: Porrúa, 1965a.

——. *Poesía náhuatl*. II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1965b.

——. *Mitología griega. Dioses y héroes*. México: Porrúa, 2006.

Garulo, Teresa. *Dīwān de las poetisas de al-Ándalus*. Madrid: Hiperión, 1986.

Garza, Mercedes de la, Miguel León Portilla y Adrián Recinos. *Literatura maya*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacuch, 1992.

Garzón, Baruj. "La cábala en Safed". *Pensamiento y mística hispanojudía y sefardí*. Coords. Judit Targarona, Ángel Sáenz-Badillos y Ricardo Izquierdo. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001. 223-35.

Gavinet, Ángel. *Idearium español. El porvenir de España*. Madrid: Idea y Creación, 2004.

Geertz, Clifford. *Visión del mundo y análisis de símbolos sagrados*. Lima: P.U.C., 1973.

Gervilla, Enrique. *La escuela del nacional-catolicismo: Ideología y educación religiosa*. Granada: Impredisur, 1990.

Gibb, Hamilton Alexander. "Literature". *The Legacy of Islam*. Ed. Thomas Arnold y Alfred Guillaume. Oxford: Clarendon Press, 1931. 180-209.

——. "Louis Massignon (1882–1962)". *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain & Ireland* (*New Series*) 95. (1963): 119-21.

Gil Bardají, Anna. *Traducir al-Andalus: El discurso del otro en el arabismo español (de Conde a García Gómez)*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2008. Recuperado de [http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/286108/agb1de1.pdf?sequence=1]

Gil de Carrasco, Antonio. "La poesía andalusí". *Actas del II Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas (Kioto, 2013)*. Eds. Shoji Bando y Mariela Insúa. Pamplona: Universidad de Navarra, 2014. 175-84.

Gil, Rafael. *Nueva visión de la hispanidad*. Madrid: Prensa Española, 1947.

Giménez Caballero, Ernesto. *La nueva catolicidad. Teoría general sobre el fascismo en Europa: En España*. Madrid: La Gaceta Literaria, 1933.

——. *Lengua y literatura de la hispanidad. Los orígenes*. Madrid: Talleres tipográficos de Ernesto Giménez Caballero, 1963.

——. *Lengua y literatura de la hispanidad. Ilustración, romanticismo, hispanidad*. Madrid: Talleres tipográficos de Ernesto Giménez Caballero, 1965.

Ginsburgh, Itzjak. "Las emanaciones divinas: Las diez sefirot". *La Dimensión Interior*. 2012a. [http://www.dimensiones.org/canales/basicos/2%20intro%20avanz/lasdiez.htm]

——. "Keter. 'Corona'". *La Dimensión Interior*. 2012b. Recuperado de [http://www.dimensiones.org/canales/basicos/2%20intro%20avanz/01%20keter.htm]

——. "Jojmá. 'Sabiduría'". *La Dimensión Interior*. 2012c. Recuperado de [http://www.dimensiones.org/canales/basicos/2%20intro%20avanz/02%20Jojma.htm]

——. "Biná. 'Entendimiento'". *La Dimensión Interior*. 2012d. Recuperado de [http://www.dimensiones.org/canales/basicos/2%20intro%20avanz/03%20Bina.htm]

——. "Daat. 'Conocimiento'". *La Dimensión Interior*. 2012e. Recuperado de [http://www.dimensiones.org/canales/basicos/2%20intro%20avanz/04%20Daat.htm]

——. "Jesed. 'Bondad, cariño'". *La Dimensión Interior*. 2012f. Recuperado de [http://www.dimensiones.org/canales/basicos/2%20intro%20avanz/05%20Jesed.htm]

——. "Guevurá. 'Poder'". *La Dimensión Interior*. 2012g. Recuperado de [http://www.dimensiones.org/canales/basicos/2%20intro%20avanz/06%20Guevura.htm

——. "Tiferet. 'Belleza'". *La Dimensión Interior*. 2012h. Recuperado de [http://www.dimensiones.org/canales/basicos/2%20intro%20avanz/07%20Tiferet.htm]

——. “Netzaj. ‘Victoria’”. *La Dimensión Interior*. 2012i. Recuperado de [http://www.dimensiones.org/canales/basicos/2%20intro%20avanz/08%20Netzaj.htm]

——. “Hod. ‘Esplendor, reconocimiento’”. *La Dimensión Interior*. 2012j. Recuperado de [http://www.dimensiones.org/canales/basicos/2%20intro%20avanz/09%20Hod.htm]

——. “Iesod. ‘Fundamento’”. *La Dimensión Interior*. 2012k. Recuperado de [http://www.dimensiones.org/canales/basicos/2%20intro%20avanz/10%20Iesod.htm]

——. “Maljut. ‘Reinado’”. *La Dimensión Interior*. 2012l. Recuperado de [http://www.dimensiones.org/canales/basicos/2%20intro%20avanz/11%20Maljut.htm]

Girard, Raphael. *Historia de las civilizaciones antiguas de América*. Madrid: Hispamérica Ediciones y Editores Mexicanos Unidos, 1978.

Gomá, Isidro de. *Apología de la hispanidad. Conferencias pronunciadas en Buenos Aires, 12 de octubre de 1934*. 1934. Recuperado de [http://hispanidad.tripod.com/goma.htm]

Gómez de Baquero, Eduardo. *Nacionalismo e hispanismo y otros ensayos*. Madrid: Historia Nueva, 1982.

Gómez, Mariano. *El comentario de Abraham ibn Ezra al libro del Eclesiastés*. Madrid: Instituto de Filología, 1994.

Gómez-Moreno, Manuel. *El arte árabe español hasta los almohades*. *Arte mozárabe*. Madrid: Plus Ultra, 1951.

González, Eduardo y Fredes Limón. *La hispanidad como instrumento de combate. Raza e imperio en la prensa franquista durante la Guerra Civil española*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1988.

González, Javier. “La visión de Santo Domingo de Silos: Onirocrítica y semántica”. *Revista de Literatura* 69. 138 (julio-diciembre, 2007): 411-47. Recuperado de [http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/43/49

González, José Carlos. “La génesis del Descubrimiento y la nueva Imago Mundi, según los cronistas de Indias”. *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino*. Eds. Sonia Mattalia, María Pilar Celma y Pilar Alonso. Madrid: Iberoamericana y Vervuert, 2008. 171-82.

González, José María. “Norteamérica y nuestra fiesta del 12 de octubre. Debemos mantener la denominación del Día de la Raza o de la Hispanidad.” *Región* (17, octubre, 1947). Recuperado de [http://www.filosofia.org/hem/dep/reg/9471017.htm]

González, Pedro. “Ramiro de Maeztu: las Américas”. *América y la Hispanidad. Historia de un fenómeno cultural*. Coord. Antonio Cañellas. Pamplona: Universidad de Navarra, 2011. 95-121.

Gonzalvo, Luis. "Avance para un estudio de las poetisas musulmanas en España". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. 8 (1905): 81-96.

Green, Arthur. "The Zohar: Jewish Mysticism in Medieval Spain". *Essential papers of kabbalah*. Eds. Lawrence Fine, Niobe Way y Judy Chu. Nueva York: New York University Press, 1995. 27-66.

Griffis, Stanton. "Homenaje a la reina católica". *Presente y futuro de la comunidad hispánica: discursos pronunciados en la fiesta de la Hispanidad el 12 de octubre de 1951*. Instituto de Cultura Hispánica. Madrid: Cultura Hispánica, 1951. 31-4.

Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1994.

Grossberg, Lawrence. "Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso?". *Cuestiones de identidad*. Eds. Stuart Hall y Paul du Gay. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2003. 148-80.

Guerrero, Rafael. "Ḥasday Crescas". *Pensamiento y mística hispanojudía y sefardí*. Coords. Judit Targarona, Ángel Sáenz-Badillos y Ricardo Izquierdo. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001. 145-64.

Guillén, Francisco. *Málaga musulmana: Sucesos, antigüedades, ciencias y letras malagueñas durante la edad media*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 1957.

Guillén, Jorge. *Aire nuestro; Cántico*. Valladolid: Centro de Creación y Estudios Jorge Guillén, 1987.

Gusinde, Martin. *Los indios de Tierra del Fuego. Los selk'nam*. Buenos Aires: Centro Argentino de Etnología Americana, 1990.

Gutiérrez, Rodrigo. "El hispanismo como factor de mestizaje en el arte americano (1900-1930). *Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*. Madrid-México: Fundación Santillana, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior y CONACULTA-INAH, 2003. 167-85.

Guttmann, Julius. *Die Philosophie des Judentums*. München: Reinhardt, 1933.

Halbwachs, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

Hall, Stuart. "The Question of Cultural Identity". *Modernity and its Futures*. Eds. Stuart Hall, David Held y Tony McGrew. Cambridge: Polity, 1992. 274-316.

Hamilton, Frank. "Outlines of Zuñi Creation Myths". *Thirteen Annual Report of the Bureau of American Ethnology*. (1891-1892): 321-447.

Hanke, Wanda. *Ensayo de una gramática del idioma caingangue de los caingangues de la "Serra de Apucarana", Paraná, Brasil*. Brasil: Arquivos do Museu Paranaense, 1950.

Harvey, Steven. “De Maimónides a Crescas”. *Pensamiento y mística hispanojudía y sefardí*. Coords. Judit Targarona, Ángel Sáenz-Badillos y Ricardo Izquierdo. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001. 125-44.

Hebreo, León. *Diálogos de amor*. Madrid: Tecnos, 2002.

Heiddeger, Martin. “La pregunta por la técnica”. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal, 1994. 9-37. Recuperado de [http://rae.com.pt/Hei degger.pdf]

Henríquez Ureña, Pedro. *Ensayos en busca de nuestra expresión*. Buenos Aires: Raignal, 1952.

Hernández, Félix. *Madinat Al-Zahra: arquitectura y decoración*. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 1985.

Hernández, Mario. *América española. Historia e identidad de un mundo nuevo*. Madrid: Trébede, 2012.

Hernández, Miguel. *Obra completa*. I. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

Hernández, Ronald. “‘Hacia otra luz’: una pincelada de la poética de Laureano Albán”. *Semanario Universidad* (30, octubre-05, noviembre, 2013): 22.

Herrera, Sofía. “Magón 2006 recayó en un poeta”. *La República* (17, enero, 2007): 22.

Hinojosa, José, José Uroz y Antonio Mestre. *Historia de la provincia de Alicante*. Murcia: Mediterráneo, 1985.

Huamán Poma de Ayala, Felipe. *Nueva corónica y buen gobierno*. México: FCE, 2008.

Huber, Siegfried. *El imperio inca*. Barcelona: Jano, 1961.

Hurtado, Julián. “Las invasiones bárbaras”. 2001. Recuperado de [http://www.arturosoria.com/historia/art/barbaros.asp]

Ibarra, Dick. *Cosmogonía y mitología indígena americana*. Buenos Aires: Kier, 1980.

Idel, Moshe. *The Mystical Experience in Abraham Abulafia*. Albany: State University of New York Press, 1988.

——. *Cábala*. Madrid: Siruela, 2005.

Imbelloni, José. *Esfinge indiana*. Buenos Aires: Librería Científica Literaria, 1926.

——. “El ‘Génesis’ de los pueblos protohistóricos de América”. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Buenos Aires: Coni, 1949. 329-449.

Jackson, Richard. “La presencia negra en la obra de Rubén Darío”. *Revista Iberoamericana, Homenaje a Rubén Darío*. 2 (1967): 395-417.

Jara, Efraín. “Los versos de Albán”. *La Nación* (24, marzo, 1980): 15A.

Jiménez, Juan Ramón. *Obra poética*. Madrid: Espasa-Calpe, 2005.

Jiménez, Rafael. *Historia de los mozárabes en Al Andalus: mozárabes y musulmanes en Al Andalus*. Córdoba: Almuzara, 2013.

Juan, Jorge y Antonio de Ulloa. *Noticias secretas de América*. Madrid: América, 1918.

Juan-Navarro, Santiago. "'Una sola fe en una sola lengua': La hispanidad como coartada ideológica en el pensamiento reaccionario español". *Hispania* 89. 2 (2006): 392-99.

Jung, Carl. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós, 1984.

——. *Los complejos y el inconsciente*. Barcelona: Altaya, 1994.

——. "Sobre los arquetipos de lo inconsciente colectivo". *Obra completa*. *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo.* Eds. Helvetia, Fundación suiza para la cultura y Erbengemeinschaft C.G. Jung. Madrid: Trotta, 2002a. 3-40.

——. "El concepto de inconsciente colectivo". *Obra completa*. *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo.* Eds. Helvetia, Fundación suiza para la cultura y Erbengemeinschaft C.G. Jung. Madrid: Trotta, 2002b. 41-52.

——. "Los aspectos psicológicos del arquetipo de la madre". *Obra completa*. *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo.* Eds. Helvetia, Fundación suiza para la cultura y Erbengemeinschaft C.G. Jung. Madrid: Trotta, 2002c. 73-104.

——. "Acerca de la psicología del arquetipo del niño". *Obra completa*. *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo.* Eds. Helvetia, Fundación suiza para la cultura y Erbengemeinschaft C.G. Jung. Madrid: Trotta, 2002d. 139-68.

——. "Acerca de la fenomenología del espíritu en los cuentos populares". *Obra completa*. *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo.* Eds. Helvetia, Fundación suiza para la cultura y Erbengemeinschaft C.G. Jung. Madrid: Trotta, 2002e. 191-237.

——. "Mándalas". *Obra completa*. *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo.* Eds. Helvetia, Fundación suiza para la cultura y Erbengemeinschaft C.G. Jung. Madrid: Trotta, 2002f. 371-74.

——. "Sobre la energética del alma". *Obra completa*. *La dinámica de lo inconsciente*. Eds. Helvetia, Fundación suiza para la cultura y Erbengemeinschaft C.G. Jung. Madrid: Trotta, 2004a. 5-68.

——. "La función trascendente". *Obra completa*. *La dinámica de lo inconsciente*. Eds. Helvetia, Fundación suiza para la cultura y Erbengemeinschaft C.G. Jung. Madrid: Trotta, 2004b. 69-95.

——. "Instinto e inconsciente". *Obra completa*. *La dinámica de lo inconsciente*. Eds. Helvetia, Fundación suiza para la cultura y Erbengemeinschaft C.G. Jung. Madrid: Trotta, 2004c. 129-39.

——. "La estructura del alma". *Obra completa*. *La dinámica de lo inconsciente*. Eds. Helvetia, Fundación suiza para la cultura y Erbengemeinschaft C.G. Jung. Madrid: Trotta, 2004d. 141-60.

——. “Consideraciones teóricas acerca de la esencia de lo psíquico”. *Obra completa*. *La dinámica de lo inconsciente*. Eds. Helvetia, Fundación suiza para la cultura y Erbengemeinschaft C.G. Jung. Madrid: Trotta, 2004e. 161-235.

——. “Sobre sincronicidad”. *Obra completa*. *La dinámica de lo inconsciente*. Eds. Helvetia, Fundación suiza para la cultura y Erbengemeinschaft C.G. Jung. Madrid: Trotta, 2004f. 509-20.

——. “Inconsciente personal e inconsciente suprapersonal o colectivo”. *Obra completa*. *Dos escritos sobre psicología analítica.* Eds. Helvetia, Fundación suiza para la cultura y Erbengemeinschaft C.G. Jung. Madrid: Trotta, 2007. 75-92.

——. “Psicología y religión”. *Obra completa*. *La vida simbólica*. Eds. Helvetia, Fundación suiza para la cultura y Erbengemeinschaft C.G. Jung. Madrid: Trotta, 2009. 211-313.

Karam, Tanius. “*Piedra del Sol*. Un acercamiento comunicológico a la vida-obra de Octavio Paz”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. (2005). [https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero29/opazcomu.html]

Keyserling, Hermann de. *Meditations Sud-Américaines*. París: Stock, 1976.

Kirchhoff, Paul. *Mesoamérica. Sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales*. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1960. Recuperado de [http://portalacademico.cch.unam.mx/materiales/al/cont/hist/mex/mex1/histMexU2OA01/docs/paulKirchhoff_mesoamerica.pdf]

Kocyba, Henryk. “Consideraciones críticas en torno al significado religioso de la ceiba entre los mayas”. *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana*. Coord. Yólotl González. México: Plaza y Valdes, 2001.

Koessler, Bertha. *Cuentan los araucanos*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1954.

Kosling, Gustavo. *Por los fueros de la hispanidad*. Lima: s.n., 1955.

Krickeberg, Walter. *Mitos y leyendas de los aztecas, incas, mayas y muiscas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.

Küng, Hans. *Ser cristiano*. Madrid: Trotta, 2003.

Lago, Antonio. “El acervo cultural común de Iberoamérica”. *Aportaciones de España en las Cumbres Iberoamericanas: Guadalajara 1991-Madrid 1992*. Instituto Español de Estudios Estratégicos. Madrid: Ministerio de Defensa, 1992. 89-103.

——. *América en la conciencia española de nuestro tiempo*. Madrid: Trotta, 1997.

Lahourcade, Alicia. *La creación del hombre en las grandes religiones de América precolombina*. Madrid: Cultura Hispánica, 1970.

Laín Entralgo, Pedro. *España como problema*. Madrid: Aguilar, 1962.

——. “Meditación de Teotihuacán”. *Revista de Occidente* 38. (1966): 150-57.

——. *A qué llamamos España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.

Lama, Víctor de. *Antología de la poesía amorosa española e hispanoamericana*. Madrid: EDAF, 1993.

Langermann, Tzvi. "Dunash ibn Tamim". *La enciclopedia biográfica de astrónomos*. Hockey Thomas *et alii*. Nueva York: Springer, 2007. 315.

Ledesma Ramos, Ramiro. "La ambición nacional. España, sangre de Imperio. Nuestra idea imperial". *La Conquista del Estado* (30, mayo, 1931): 1.

León Portilla, Miguel. *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses*. México: UNAM, 1968a.

——. *Tiempo y realidad en el pensamiento maya*. México: UNAM, 1968b.

——. *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. México: UNAM, 1974.

——. *En torno a la historia de Mesoamérica*. México: UNAM, 2003a.

——. "Iberoamérica mestiza, un proceso de resonancias universales". *Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*. Madrid-México: Santillana, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior y CONACULTA-INAH, 2003b. 19-28.

Lida, María Rosa. "Para la primera de las coplas de don Jorge Manrique por la muerte de su padre". *La tradición clásica en España*. Barcelona: Ariel, 1975. 199-206.

Lifschitz, Javier. "La memoria social y la memoria política". *Aletheia* 3. 5 (2012). Recuperado de [http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-5/articulos/la-memoria-social-y-la-memoria-politica]

Lira, Osvaldo. *Hispanidad y mestizaje y otros ensayos*. Madrid: Cultura Hispánica, 1952.

Litvak, Lily. *Latinos y anglosajones: orígenes de una polémica*. Barcelona: Puvill, 1980.

——. *El jardín de Aláh. Temas del exotismo musulmán en España (1880-1913)*. Granada: Don Quijote, 1985.

Lohmann, Guillermo. *Menéndez Pelayo y la hispanidad*. Madrid: Rialp, 1957.

Lomba, Joaquín. "La filosofía en Zaragoza: De Ibn Gabirol a Ibn Paqûda". *Pensamiento y mística hispanojudía y sefardí*. Coords. Judit Targarona, Ángel Sáenz-Badillos y Ricardo Izquierdo. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001. 25-68.

Lombardi, Ángel. "América Latina, historia e identidad". *Opción* 1. 1 (1984): 35-48.

López, Bernabé. *Orientalismo e ideología colonial en el arabismo español (1840-1917)*. Granada: Universidad de Granada, 2011.

López, Bernardino. *La conquista de Baza*. Granada: Universidad de Granada, 1995.

López, Francisco. *Ribera del Tinto*. Moguer: Ayuntamiento de Moguer, 1992.

López, Ginés. *Guía de los árboles y arbustos de la península ibérica y baleares*. Madrid: Mundi-Prensa, 2007.

López, María. “La poesía andalusí en la lírica española contemporánea: Romero Murube”. *Anuario de Estudios Filológicos* 28. (2005): 163-79.

López, Pablo. *Historia de la música española*. Madrid: Alianza, 1983.

López-Baralt, Luce. *Huellas del islam en la literatura española*. Madrid: Hiperión, 1985.

López-Casanova, Arcadio. *El texto poético. Teoría y metodología*. Salamanca: Colegio de España, 1994.

López-Cuervo, Serafín. *Medina Al-Zahra: ingeniería y forma*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1985.

Loynaz, Dulce María. *Poesía completa*. La Habana: Letras Cubanas, 1993.

Luis, Leopoldo de. “Herencia del otoño”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 379. 1 (1982): 208-11.

Luzzatto, Moshe. *El camino de Dios*. Jerusalén: Feldheim Publishers, 1997.

Machado, Antonio. *Poesías completas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

Maeztu, Ramiro de. “Meditaciones sobre el desastre”. *Contemporánea*. (1904): 673-94.

——. “La Hispanidad”. *Acción Española* (15, diciembre, 1931): 8-16. Recuperado de [http://www.filosofia.org/hem/193/acc/e01008.htm]

——. *Defensa de la hispanidad*. 1934. Recuperado de [http://www.lalegion.pe/Biblioteca/Historia/defensadelahispanidad.pdf]

Magariños, Santiago. *El problema de la tierra en México y la constitución socialista de 1917*. Madrid: Bermejo, 1932.

Magasich, Jorge y Jean-Marc de Beer. *América Mágica, Mitos y creencias en tiempos del descubrimiento del nuevo mundo*. Santiago: LOM, 2001.

Maimon, Mošeh ben. *Comentario a la Mišnah*. Jerusalén: Qâfih, 1965.

Malpica Cuello, Antonio. *Los castillos en al-Ándalus y la organización del territorio*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2003.

——. “Antes de Madīnat Ilbīra. Su territorio en el entorno de 711”. *Zona Arqueológica*. (2011a): 389-99.

——. “La ciudad de Ilbira. Su formación y desarrollo”. *Cristãos e muçulmanos na Idade Média peninsular*. (2011b): 27-9.

Manrique, Jorge. *Obra completa*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Recuperado de [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obra-completa--0/html/ff6c9480-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html]

Manzano, Juan. *Cristóbal Colón. Siete años decisivos de su vida 1485-1492*. Madrid: Cultura Hispánica, 1989.

Marañón, Gregorio. “Sobre los españoles y América”. I. *Obras completas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968a. 317-21.

——. “La emoción de América”. I. *Obras completas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968b.709-13.

——. “España y la historia de América”. II. *Obras completas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1971a. 337-41.

——. “Impresiones sobre América”. II. *Obras completas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1971b. 411-12.

——. “España y la historia de América”. III. *Obras completas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972a. 773-86.

——. *Amor y eugenesia*. VIII. *Obras completas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972b. 413-97.

——. *Raíz y decoro de España*. IX. *Obras completas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973a. 9-96.

——. *Elogio y nostalgia de Toledo.* IX. *Obras completas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973b. 486-89.

——. *1953: La Universidad de Salamanca celebra su centenario.* IX. *Obras completas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973c. 630-38.

Marcos Marín, Francisco. “Los orígenes de la épica española”. *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*. 19 (1969): 149-59.

Margery, Enrique. *El mito del diluvio en la tradición oral indoamericana*. San José: Universidad de Costa Rica, 1998.

María López, Nicolás. “Sol y nieve”. *La Vida Literaria* (4, febrero, 1989): 87-8.

Marías, Julián. *Obras*. III. Madrid: Revista de Occidente, 1953.

——. *Sobre Hispanoamérica*. Madrid: Revista de Occidente, 1973.

——. *La Corona y la comunidad hispánica de naciones*. Madrid: Asociación Francisco López de Gómara, 1992.

Martí, José. *Ismaelillo; Versos libres; Versos sencillos*. Madrid: Cátedra, 1982.

Martín, Antonio. *El franquismo y los intelectuales: la cultura en el nacionalcatolicismo*. Madrid: Encuentro, 2014.

Martín, Elisa. *El lugar de la palabra. Ensayo sobre cábala y poesía contemporánea.* Palencia: Cálamo, 2013.

Martínez de las Heras, Agustín. “En torno a la generación de Ortega”. *Ínsula* 563. 11 (1993): 11-4.

Martínez, Patricia. *Poética de Yves Bonnefoy*. Madrid: UCM, 1990.

Martos, María. *Las ruinas en la poesía española contemporánea. Estudio y antología*. Málaga: Universidad de Málaga, 2008.

Matesanz, Roberto. “Hispano, héroe epónimo de Hispania”. *Gallaecia* 21. (2002): 345-70.

Matos, Eduardo. “La captura del tiempo”. *Geografía invisible de América*. Laureano Albán. Huelva: Instituto de Estudios Onubenses, 1983. 9-11.

——. “Mesoamérica antigua”. *Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*. Madrid-México: Fundación Santillana, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior y CONACULTA-INAH, 2003. 103-12.

Mayán, Francisco. *El sino de la hispanidad*. Madrid: Librería Enrique Prieto, 1943.

McGinn, Bernard. “Love, Knowledge and Unio Mystica in the Western Christian Tradition”. *Mystical Union and Monotheistic Faith. An Ecumenical Dialogue*. Eds. Moshe Idel y Bernard McGinn. Nueva York / Londres: Macmillan, 1989. 59-86.

——. *The Presence of God: A History of Western Christian Mysticism*. Londres: SCM Press, 1992.

Medina, Ignacio. “La identidad latinoamericana: La visión de los literatos”. *Integración cultural de América Latina y el Caribe: Desafíos para el III milenio*. Coords. José Manuel Juárez y Sonia Comboni. Morelia, México: Asociación por la Unidad de Nuestra América, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2000. 149-63.

Megged, Nahum. “Una piedra más”. *Todas las piedras del muro*. Laureano Albán. Tel Aviv: Alfil Publishing, 1988. XI-XXIV.

——. “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”. *Infinita memoria de América (El Descubrimiento, Amerindia, Sefarad y Al-Andalus, 1492 / 1991)*. Laureano Albán. Madrid: Anaya, 1991. 9-23.

Mendieta, Jerónimo. *Historia eclesiástica indiana*. México: Salvador Chávez Hayhoe, 1945.

Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de la poesía hispano-americana*. Santander: Aldus, 1948.

——. *Historia de los heterodoxos españoles*. Madrid: BAC, 1965.

Menéndez Pidal, Ramón. *España como eslabón entre la cristiandad y el islam*. Madrid: Espasa-Calpe, 1956.

——. *Historia de España. España musulmana hasta la caída del califato de Córdoba (711-1031 de J.C.)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1996.

Mercosur. “Quienes somos”. Montevideo: Mercosur, 1992. Recuperado de [http://www.mercosur.int/sim/mercosur.html]

Métraux, Alfred. “Ethnography of the Chaco”. *Handbook of South American Indians*. Coord. Julian Steward. Washington DC: Smithsonian Institution, 1946. 197-370.

——. “Ensayos de mitología comparada sudamericana”. *América Indígena* 8. 1 (1948): 9-30.

——. *Religión y magia indígenas de América del Sur*. Madrid: Aguilar, 1973.

Millares, Selena. *Antología de la Poesía del siglo XX en Centroamérica y Puerto Rico*. Madrid: Visor, 2013.

Minkowski, Eugène. *Vers une cosmologie*. París: Payot, 1999.

Mira, Esteban. “Vinos y élites en la América de la Conquista”. *Iberoamericana* 15. 57 (2015): 7-23.

Mistral, Gabriela. *En verso y prosa: Antología*. Madrid: Real Academia Española, 2010.

Mode, Heinz. *Animales fabulosos y demonios*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Molina, Margot. “Vargas Llosa: España influye en América más que hace 500 años”. *El País* (2, octubre, 1991). Recuperado de [http://elpais.com/diario/1991/10/02/cultura/686358004_850215.html]

Monge, Carlos Francisco. “Los dos lados del fuego”. *Repertorio americano* 4. (1981): 1-5.

——. *La imagen separada*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1984.

——. “La escritura: Pasión de la historia. La poesía contemporánea de Costa Rica”. *Revista Iberoamericana* 138-139. 1 (1987): 303-23.

——. *Antología crítica de la poesía de Costa Rica*. San José: EUCR, 1992.

——. *Costa Rica: Poesía escogida*. San José: EDUCA, 1998.

——. *La rama de fresno*. Heredia: Universidad Nacional, 1999.

——. “Profesión de poesía (Notas para una historia social de la poesía costarricense)”. *Boletín de la Academia Costarricense de la Lengua* 3. (2008): 17-29.

Monguió, Luis. “Nacionalismo y protesta social en la literatura hispanoamericana”. *Cuadernos* 58. (1962): 41-8.

Montero de Burgos, José. *El eucalipto en España (comentarios a un problema)*. Madrid: Instituto Nacional para la Conservación de la Naturaleza, 1990.

Montgomery Watt, William. *Free Will and Predestination in Early Islam*. Londres: Luzac and Company, 1948.

——. *Historia de la España islámica*. Madrid: Alianza: 1974.

Mora, Arnoldo. “La poesía religiosa de Laureano Albán”. *Káñina* 1. 9 (1985): 81-6.

——. “Laureano Albán, poeta y teórico”. *La República* (6, febrero, 2007): 15.

Mora, Carmen de. *Las siete ciudades de Cíbola: textos y testimonios sobre la expedición de Vázquez Coronado*. Sevilla: Alfar, 1993.

Moral, Celia del. “Un siglo de contrastes en la poesía andalusí: Esplendor en Sevilla y oscuridad en Granada”. *El siglo de al-Mu‘tamid*. Ed. Fátima Roldán. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013. 111-27.

Morales Lezcano, Víctor. *Africanismo y orientalismo español en el siglo XIX*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1988.

Moreno, María. "El paraíso desde la tierra. Manifestaciones en la arquitectura hispanomusulmana". *Anales de Historia del Arte*. 15 (2005): 51-86.

Morente, Francisco. "Rafael Sánchez Mazas y la esencia católica del fascismo español". *Falange. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*. Ed. Miguel Ángel Ruiz Carnicer. Zaragoza: IFC, 2013. 109-41.

Morley, Sylvanus. *La civilización maya*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.

Morodo, Raúl. *Los orígenes ideológicos del franquismo: Acción Española*. Madrid: Alianza, 1985.

Moynihan, Elisabeth. *Paradis as a Garden in Persia and Mughal India*. Nueva York: Braziller, 1979.

Müller, Thomas y Helga Müller. "Mito de Inkarri-Qollari (cuatro narraciones)". *Allpanchis* 23. 20 (1984): 125-43.

Muñoz, Isaac. *La fiesta de la sangre*. Madrid: Pueyo, 1909. Recuperado de [http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=1002384&posicion=1]

Muñoz, José. *Es una novia Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2002.

Muñoz, Olga. "El viaje como *fatum*: empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero". *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino*. Eds. Sonia Mattalia, María Pilar Celma y Pilar Alonso. Madrid: Iberoamericana y Vervuert, 2008. 425-33.

Navarrete, Federico. "Mitología maya". *Mitologías amerindias*. Ed. Alejandro Ortiz Rescaniere. Madrid: Trotta, 2006. 103-28.

Neruda, Pablo. *Canto general*. Madrid: Cátedra, 1990.

Neurath, Johannes. "Mitologías indígenas de Norteamérica". *Mitologías amerindias*. Ed. Alejandro Ortiz Rescaniere. Madrid: Trotta, 2006. 39-76.

O'Bryan, Aileen. *The Dîné: origin Myths of the Navaho Indians*. Washington: Buereau of American Ethnology, 1956.

O'Gorman, Edmundo. *La invención de América. El universalismo de la cultura de Occidente*. México: Fondo de Cultura económica, 1958.

Odio, Eunice. *Obras completas*. III. San José: Universidad de Costa Rica, 1996.

Olivier, Guilhem. "Mitologías del México Central en la época prehispánica". *Mitologías amerindias*. Ed. Alejandro Ortiz Rescaniere. Madrid: Trotta, 2006. 77-102.

Orfali, Moisés. "Del misticismo al mesianismo: La aventura sabetiana". *Pensamiento y mística hispanojudía y sefardí*. Coords. Judit Targarona, Ángel Sáenz-Badillos y Ricardo Izquierdo. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001. 297-322.

Ors, Eugenio d'. *Nuevo glosario*. I. Madrid: Aguilar, 1947a.

——. *Nuevo glosario*. II. Madrid: Aguilar, 1947b.

——. *Nuevo glosario*. III. Madrid: Aguilar, 1949.

Ortega y Gasset, José. *Meditación del pueblo joven*. Buenos Aires: Emercé, 1958.

——. "En la Institución Cultural Española de Buenos Aires". *Obras completas de Ortega y Gasset.* VI. Madrid: Revista de Occidente, 1961. 241-44.

——. "Palabras a los suscriptores". *Obras completas de Ortega y Gasset.* II. Madrid: Revista de Occidente, 1963. 129-32.

——. "Discurso en el parlamento chileno". *Obras completas de Ortega y Gasset.* VIII. Madrid: Revista de Occidente, 1965. 377-82.

——. "Revés del almanaque". *Obras completas de Ortega y Gasset.* II. Madrid: Revista de Occidente, 1963. 719-41.

——. *La rebelión de las masas*. *Obras completas de Ortega y Gasset.* IV. Madrid: Revista de Occidente, 1966. 113-310.

Ospina, Helena. *La poesía mística en Costa Rica. ¿Un género marginal?* 2003. Recuperado de [http://arvo.net/seccion-promesa/la-poesia-mistica-en-costa-ric/gmx-niv164-con10330.htm]

Otto, Rudolf. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Revista de Occidente, 1925.

Ovidio Nasón, Publio. *Metamorfosis*. Biblioteca Virtual Universal. 2003. Recuperado de [http://www. biblioteca.org.ar/libros/89549.pdf]

Oyarzún, Aureliano. "Los onas o selknam de la Isla Grande de Tierra del Fuego". *Revista del Museo Histórico Nacional* 1. 4 (1945): 453-82.

Palavecino, Enrique. "Notas sobre la mitología chaqueña". *Homenaje a Fernando Márquez Miranda*. Madrid: Universidades de Madrid y Sevilla, 1964. 284-92.

Palenque, Marta. *Gusto poético y difusión literaria en el realismo español. La Ilustración Española y Americana (1869-1905)*. Sevilla: Alfar, 1990.

Paqūda, Baḥya ben Yosef ibn. *Los deberes de los corazones*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1994.

Pasán, María del Carmen y Gustavo Cedrés. "Colón en el cine español: Tres miradas en el tiempo". *Revista Latente* 3. (2005): 73-90.

Pascual, Francisco de. "Reseña del seminario 'El fenómeno místico. Estudio Interdisciplinario'". *La experiencia mística. Estudio interdisciplinario*. Ed. Juan Martín Velasco. Madrid: Trotta, 2004. 349-56.

Pavón, Basilio. *Tratado de arquitectura hispanomusulmana.* III. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004.

Payne, Stanley. *The Franco Regime: 1936-1975*. Londres: Phoenix Press, 2000.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.

——. *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral, 1971.

——. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

——. *Piedra de sol*. s.f. Recuperado de [http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/ha/paz/piedra_de_sol.htm]

Peinado, Rafael y José López de Coca. *Historia de Granada. La época medieval, siglos VIII-XV*. Granada: Don Quijote, 1987.

Pemán, José María. *Valor del hispanoamericanismo en el proceso total humano hacia la unificación de la paz: Conferencia pronunciada en la Real Sociedad Geográfica el 21 de abril de 1927*. Madrid: Imprenta del Patronato de Huérfanos de Intendencia e Intervención Militares, 1927.

——. *Seis conferencias pronunciadas en Hispanoamérica*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1941.

Percio, Daniel del. "Tejer las formas del misterio: Viaje, mística y metafísica en la poesía sufí". *Teoliterária* 4. 8 (2014): 162-76.

Pérès, Henri. *Esplendor de al-Ándalus. La poesía andaluza en árabe clásico en el siglo XI. Sus aspectos generales, sus principales temas y su valor documental*. Madrid: Hiperión, 1983.

Pérez, Juan. *La gestión de la memoria: La historia de España al servicio del poder*. Barcelona: Crítica, 2000.

Petherick, Tom. *Árboles del mundo*. Barcelona: Blume, 2008.

Picado, Manuel. *Literatura, ideología, crítica*. San José: Editorial Costa Rica, 1983.

Picón Salas, Mariano. *De la Conquista a la Independencia*. México: Tierra Firme, 1944.

Pieragnolo, Tomaso. "Prefazione". *Poesie imperdonabili*. Laureano Albán. Italia: Passigli, 2011. 5-12.

——. *Nell'imminenza del giorno. Traduzioni 2007-2013*. Italia: LaRecherche.it, 2013. Recuperado de [http://www.ebook-larecherche.it/ebook.asp?Id=143]

Pilling, John. "Peninsular and transatlantic: Modern Poetry in Spanish (*Selected Poems*, Gabriel Celaya; *At Night the Cats*, Antonio Cisneros; *The Endless Voyage*, Laureano Albán)". *Poetry Nation Review* 13. 51 (1986): 67-8.

Píndaro. *Píticas*. Madrid: Gredos, 2011.

Platón. *Diálogos. Obra completa. Madrid: Gredos, 1992.*

Ponce, Jorge. "Cristóbal Colón, el cine y la leyenda negra española".s.f. Recuperado de [https://www.academia.edu/3663548/Cristobal_Colon_el_Cine_y_la_Leyenda_Negra_Espanola]

Pons Boigues, Francisco. "Nuestra excursión a Cartago". *Contemporánea*. (1888): 406-12.

Popol vuh. México: Fondo de Cultura Económica, 1970.

Prados, Fernando. *Los fenicios: del monte Líbano a las columnas de Hércules*. Madrid: Marcial Pons, 2007.

Primo de Rivera, José Antonio. "1931-1935". *Arriba* [Madrid] (18, abril, 1935): 13.

Progoff, Ira. *La psicología de C.G. Jung y su significación social*. Buenos Aires: Paidós, 1967.

Proyecto Medina Elvira. "Historia de Madinat Ilbira". s.f. Recuperado de [http://www.medinaelvira.org/la-ciudad/2/historia]

——. "Madinat Ilbira, un yacimiento único". s.f. Recuperado de [http://www.medinaelvira.org/proyecto]

Pseudo Dionisio Aeropagita. *Obras completas*. Madrid: Católica, 1995.

Puerta, José Miguel. *La poética del agua en el islam*. Gijón: Trea, 2011.

Quesada, Álvaro. *Breve historia de la literatura costarricense*. San José: Porvenir, 2000.

Quirós, Maribelle. "Albán entre clásicos". *La Nación* (3, febrero, 1993): 10.

Ramírez, Sergio. *Puertas abiertas. Antología de poesía centroamericana*. Estados Unidos: Fondo de Cultura Económica, 2012.

Ramos, Víctor. "¿Existe una identidad latinoamericana? Mitos, realidades y la versátil persistencia de nuestro ser continental". *Utopía y Praxis Latinoamericana* 8. 21 (2003): 117-26.

Raspi, Eduardo. "El vino en el Corán". *Revista Digital Escuela de Historia* 1. 2 (2003). Recuperado de [http://www.unsa.edu.ar/histocat/revista/revista0208.htm]

Real Academia Española. *Diccionario panhispánico de dudas*. 2005. Recuperado de [http://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/diccionario-panhispanico-de-dudas]

——. *Diccionario de autoridades (1726-1739)*. Madrid: Instituto de Investigación Rafael Lapesa, 2013. [http://web.frl.es/DA.html]

——. *Diccionario de la lengua española*. 2014. Recuperado de [http://lema.rae.es/drae/]

Redondo, Onésimo. *Obras completas*. Madrid: Publicaciones Españolas, 1951.

Reinhart, Kevin. "The Here and the Hereafter in Islamic Religious Thought". *Images of Paradise in Islamic Art*. Eds. Sheila Blair y Jonathan Bloom. Hanover: Hood Museum of Art, 1992. 15-23.

Revolución Nacional. (Puntos de Falange). Sel. Agustín del Río Cisneros. Madrid: Ediciones del Movimiento, 1957.

Reyes, Alfonso. *Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

Ribera y Tarragó, Julián. *Épica andaluza romanceada*. Discurso leído ante la Real Academia de la Historia. Madrid: Maestre, 1915.

——. *Opera minora: disertaciones y opúsculos*. Madrid: Imprenta Estanislao Maestre, 1928.

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: FCE, 2004.

Rijnberk, Gérard van. *Le tarot (Histoire, iconographie, ésotèrisme)*. Lyón: Paul Derain, 1947.

Ringgren, Helmer. *Studies in Arabian Fatalism*. Uppsala: Harrassowitz, 1955.

Río, Justo Lucas del. *Los inicios de la agricultura europea en el Nuevo Mundo (1492-1542)*. Sevilla: Asaja, 1991.

Ríos, José Amador de los. *Influencia de los árabes en las artes y literatura españolas*. *Boletín de la Real Academia de la Historia* 33. 4 (1898): 539-52. Recuperado de [http://www.uam.es/otroscentros/TEIM/Revista/reim4/amadordelosrios.htm]

Rivera, Juan. "Mitología en los Andes". *Mitologías amerindias*. Ed. Alejandro Ortiz Rescaniere. Madrid: Trotta, 2006. 129-76.

Rivera, Miguel. *La religión maya*. Madrid: Alianza, 1986.

Roberts, Stephen. "'Hispanidad': El desarrollo de una polémica noción en la obra de Unamuno". *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* 39. (2004): 61-80.

Rodó, José. *Ariel*. México: Porrúa, 1970.

Rodrigo Breto, José Carlos. *Biografías del terror: Laureano Albán y el deber del llanto*. Trabajo de fin de máster en Literatura Hispanoamericana. Madrid: UCM, 2012.

——. *Mar de Chira: Un poemario en la deriva cuántica*. Madrid. 2015. Inédito.

Rodríguez, Francisco. "La formación discursiva trascendentalista en la poesía costarricense contemporánea" *Filología y Lingüística* 32. 2 (2006): 107-19.

Rodríguez, María. *Antología básica de la literatura en lengua española*. San José: EUNED, 1983, 1991, 1996, 1997.

Rodríguez, Natalia. "Treinta años a cuatro voces". *La Nación* (27, enero, 2008). Recuperado de [http://wvw.nacion.com/ancora/2008/enero/27/ancora1393347.html]

Rojas Mix, Miguel. *Los cien nombres de América: Eso que descubrió Colón*. San José: Universidad de Costa Rica, 1997.

Rojas, José Pablo. “La relación entre el sujeto y el espacio: Análisis de los esquemas actoriales de ‘Mala siembra’, de Jorge Debravo; ‘Nocturno detenido’, de Laureano Albán y ‘Esta es mi casa en ruinas’, de Isaac F. Azofeifa”. *Káñina* 37. 2 (2013): 39-58.

Rojas, Margarita y Flora Ovares. *100 años de literatura costarricense*. San José: Farben, 1995.

Rojas, Mario. “Entre la ficción y la historia. Una aureola para Cristóbal de Daniel Gallegos: texto e intertextos”. *La dramaturgia en Iberoamérica: teoría y práctica teatral*. Ed. Osvaldo Pellettieri y Eduardo Rovner. Buenos Aires: Galerna, 1998. 95-106.

Román, Manuel. *Los grandes de la copla: Historia de la canción española*. Madrid: Alianza, 2010.

Romero, Francisco. “The Failure of the Liberal Project of the Spanish Nation-Sate, 1909-1923”. *Nationalism and the Nation in the Iberian Peninsula: Competing and Conflicting Identities*. Eds. Clare Mar-Molinero y Angel Smith. Oxford: Berg, 1996. 119-32.

Rosales, Luis. “Herencia del otoño: Un libro de poesía especializada”. *La nación* (18, mayo, 1980): 5B.

Rosemberg, Shalom. “Albán: Profeta del sueño”. *Todas las piedras del muro*. Laureano Albán. Tel Aviv: Alfil Publishing, 1988. VII-X.

Rothberg, Michael. *Multidirectional memory*. California: Stanford University Press, 2009.

Roy, Louis. *Le sentiment de transcendence, experience de Dieu?* París: Cerf, 2001.

Rubiera, María Jesús. *Poesía femenina hispanoárabe*. Madrid: Castalia, 1990.

Rubió y Tudurí, Nicolás. *Del paraíso al jardín latino*. Barcelona: Tusquets, 1981.

Ruíz, Alfonso. *La ciudad de Almería*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2008.

Ruíz, José María. *Málaga, de musulmana a cristiana: la transformación de la ciudad a finales de la Edad Media*. Málaga: Ágora, 2000.

Ruíz-Giménez, Joaquín. “Arte y Estado”. *Presente y futuro de la comunidad hispánica: discursos pronunciados en la fiesta de la Hispanidad el 12 de octubre de 1951*. Instituto de Cultura Hispánica. Madrid: Cultura Hispánica, 1951. 63-72.

Sáenz-Badillos, Ángel. “Razón y fe en el judaísmo hispano: Y^{e}hudah ha-Levi”. *Pensamiento y mística hispanojudía y sefardí*. Coords. Judit Targarona, Ángel Sáenz-Badillos y Ricardo Izquierdo. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001. 69-100.

Said, Edward. *Orientalismo*. Madrid: Libertarias, 1990.

Saiz, María Dolores. “Una defensa apasionada de la Generación del 14”. *Ínsula* 563. 11 (1993): 10-1.

Salas, Erick. *Poesía turrialbeña 1960-1999*. San José: EUNED, 2000.

Salazar, Luis Carlos. “La fenomenología de la imaginación y la ensoñación creante en Gastón Bachelard”. *Synthesis* 41. (2007): 1-8.

Salinas, Pedro. *La poesía de Rubén Darío*. Barcelona: Seix Barral, 1975.

Salmi, Ahmed. “Le genre des poémes de nativité dans le royaume de Grenade et Maroc du XIII^{e} au XVI^{e} siècles”. *Hesperis* 43. (1956): 335-435.

Sánchez Mazar, Rafael. “Conferencia de Rafael Sánchez Mazas”. *Arriba* [Madrid] (21, marzo, 1935a): 4.

——. “Unidad de destino”. *Arriba* [Madrid] (21, marzo, 1935b): 7.

——. “Cuarto centenario de la toma de Túnez”. *Arriba* [Madrid] (2, mayo, 1935): 6.

Sánchez, Alfredo. “Alcance de la I Exposición Bienal de Arte Hispanoamericano”. *Presente y futuro de la comunidad hispánica: discursos pronunciados en la fiesta de la Hispanidad el 12 de octubre de 1951*. Instituto de Cultura Hispánica. Madrid: Cultura Hispánica, 1951. 57-62.

Sánchez, Cristian. “Apuntes para una postvanguardia y transvanguardia en Costa Rica”. *Los 7 ahorcados* (02, febrero, 2011). Recuperado de [http://los7ahorcados.blogspot.be/2011/02/apuntes-para-una-postvanguardia-y.html]

Sánchez, José León. “Albán: poeta de las cosas”. *La República* (3, enero, 1996): 13A.

Sanchis-Banús, José. “Introducción bibliográfica y crítica”. *La piedra escrita*. Emilio Prados. Madrid: Castalia, 1979. 9-77.

Sancho, Leonardo. *La voz otra en Sor Juana Inés de la Cruz*. San José: EUCR, 2009.

Sarabia, Antonio. “El vino y la lengua castellana, regalos paralelos a América”. *Actas del Coloquio Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español (AEPE). España y Portugal, tierra de encuentro y proyección cultural*. Eds. María Pilar Celma, Susana Heikel y Carmen Morán. Valladolid: AEPE, 2015. 43-9.

Sarduy, Severo. “El barroco y el neobarroco”. *América Latina en su literatura*. Ed. César Fernández. México: Siglo XXI, 1977. 167-84.

Sarmiento, Pedro. *Historia de los incas*. Buenos Aires: Emecé, 1943.

Schaden, Egon. *A mitología heróica de tribos indígenas do Brasil*. Río de Janeiro: Ministerio da Edução e Cultura, 1959.

Schaff, Philip. *History of the Christian Church*. Massachussetts: Hendrickson, 2006.

Schifter, Jacobo, Lowell Gudmundson y Mario Solera. *El judío en Costa Rica*. San José: EUNED, 1979.

Schimmel, Annemarie. *Wie universal ist die Mystik? Die Seelenreise in den grossen Religionen der Welt*. Freiburg: Herder, 1996.

Scholem, Gershom. *La cábala y su simbolismo*. Madrid: Siglo XXI, 1985.

——. *Las grandes tendencias de la mística judía*. México: FCE, 1993.

——. "El nombre de Dios y la teoría lingüística de la Cábala". *Cábala y deconstrucción*. Ed. Esther Cohen. Barcelona: Azul, 1999. 17-46.

——. *Lenguajes y cábala*. Madrid: Siruela, 2006.

Schuhmacher, Sthepan y Gert Woerner. *Diccionario de la sabiduría oriental*. Barcelona: Paidós, 1993.

Schulte, Rainer. *Contemporary Writing from the Continents*. Athens, Ohio: Ohio University Press, 1981.

Seguin, Marie-C. "El espacio ¿un dolor compartido en la poesía centroamericana? Un ensayo entre poesía costarricense y guatemalteca contemporánea". *Istmo*. (2001). Recuperado de [http://istmo.denison.edu/n04/proyectos/espacio.html]

Selva, Enrique. *Ernesto Giménez Caballero. Entre la vanguardia y el fascismo*. Valencia: Pre-Textos/Institució Alfons el Magnànim, 2000.

Sepúlveda, Isidro. *El sueño de la Madre Patria: Hispanoamericanismo y nacionalismo*. Madrid: Marcial Pons, 2005.

Servier, Jean. *El hombre y lo invisible*. Caracas: Monte Ávila, 1964.

Shakespeare, William. *Hamlet.* Madrid: Espasa-Calpe, 1980.

——. *Soneto 71*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003a. Recuperado de [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/sonetos--15/html/ffe9a362-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html#I_79_]

——. *Soneto 74*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003b. Recuperado de [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/sonetos--15/html/ffe9a362-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html#I_82_]

——. *Sueño de una noche de verano*. Madrid: Cátedra, 2011.

Sierra, Vicente. *Así se hizo América*. Madrid: Cultura Hispánica, 1955.

Simonet, Francisco. "Wallāda: poetisa cordobesa del siglo XI". *La Ilustración Española y Americana* 46. (1878): 355-58.

Silva, Noelia. "El Paraíso en el Islam". *Revista Digital de Iconografía Medieval* 3. 5 (2011): 39-49.

Slawinski, Janusz. "Sobre la categoría de sujeto lírico". *Criterios*. (2007): 1-10. Recuperado de [http://www.criterios.es/pdf/slawinskicategoriasujeto.pdf]

Sobh, Mahmud. *Poetisas arabigoandaluzas*. Granada: Diputación Provincial, 1994.

Soria, Andrés. "León Hebreo: El amor entre dos mundos". *Pensamiento y mística hispanojudía y sefardí*. Coords. Judit Targarona, Ángel Sáenz-Badillos y Ricardo Izquierdo. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001. 213-21.

Soto, Rodrigo. *Pingüinos, camellos y ornitorrincos. Sobre literatura y otras especies*. San José: EUNED, 2009.

Soustelle, Jacques. *El universo de los aztecas*. México: FCE, 1982.

Starr, Cecie y Ralph Taggart. *Biología. La unidad y diversidad de la vida*. México: Thomson, 2004.

Suárez, Ángela. *Almería: "Puerta del Mediterráneo": siglos X-XII*. Sevilla: Dirección General de Bienes Culturales, 2007.

Suárez, Reina. "Los prólogos de Darío". *Rubén Darío (Estudios reunidos en conmemoración del centenario 1867-1967)*. Argentina: Departamento de Letras de la Universidad Nacional de La Plata, 1968. 138-67.

Subercaseaux, Luis. "La reina y el navegante". *Presente y futuro de la comunidad hispánica: discursos pronunciados en la fiesta de la Hispanidad el 12 de octubre de 1951*. Instituto de Cultura Hispánica. Madrid: Cultura Hispánica, 1951. 35-9.

Tapia, José Ángel. *Historia de Almería y su provincia*. Almería: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1976.

Targarona, Judit. "El mesías y las expectativas mesiánicas en Moseh ben Maimon". *Pensamiento y mística hispanojudía y sefardí*. Coords. Judit Targarona, Ángel Sáenz-Badillos y Ricardo Izquierdo. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001. 101-23.

Terán, Silvia, Christian Rasmussen y Olivio May Cauich. *Las plantas de la milpa (Etnobotánica de las plantas cultivadas por los campesinos mayas en las milpas del noreste de Yucatán, México)*. Mérida, México: Fundación Tun Ben Kin, 1998.

Terés, Elías. "'Abbās ibn Firnās". *Al-Andalus* 25. (1960): 239-49.

Todorov, Tzvetan. *La conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo XXI, 1998.

Tomás, Júlia. *Ensaio sobre o Imaginário Marítimo dos Portugueses*. Portugal: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS), Universidade do Minho, 2013. 20-30. [http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cecs_ebooks/issue/view/121/showToc]

Torre, Guillermo de. "Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica". *La Gaceta Literaria* (15, abril, 1927): 1.

——. *Claves de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Taurus, 1959.

Torres, Leopoldo. *Crónica Arqueológica de la España musulmana. Almería islámica*. 1957. Recuperado de [http://oa.upm.es/34212/1/Al_Andalus_XXII_217_263.pdf]

Torres, Luc. "Boussole à l'usage des navigateurs de frontispice marn de *La pícara Justina*". *L'imaginaire des espaces aquatiques en Espagne et au Portugal*. Ed. François Delpech. París: Presses Sorbonne Nouvelle, 2009. 99-114.

Tovar, Antonio. *Catálogo de las lenguas de América del Sur*. Buenos Aires: Sudamericana, 1961.

Tovar, Enrique. "Laureano Albán: Un poeta embriagado por el otoño". *La Nación* (8, junio, 1980): 5B.

Trujillo, Julio. "Transparencia, sangre, polvo y pixeles". *La Razón de México* (16, enero, 2011). [http://www.razon.com.mx/spip.php?page=columnista&id_article=61345]

Turbayne, Colin. *El mito de la metáfora*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.

UCR. "Los libros más vendidos (literatura) durante 1977 en Costa Rica". *Anuario de Estudios Centroamericanos*. 4 (1978): 699-700.

Uhrhan, Evelyn. "*Autorretrato y transfiguraciones* by Laureano Albán (Book Review)". *World Literature Today* 58. 4 (1984): 573-74.

Unamuno, Miguel de. *Obras completas*. Madrid: Escélicer, 1968.

——. *Vida de don Quijote y Sancho*. Madrid: Cátedra, 1988.

——. *Epistolario americano (1890-1936)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1996.

——. *Niebla*. Madrid: Cátedra, 2001.

——. *Antología poética*. Madrid: Alianza, 2002.

Unesco. *Cathedral, Alcázar and Archivo de Indias in Seville*. 2013. Recuperado de [http://whc.unesco.org/en/list/383]

Urrutia, Federico. *Falange Exterior*. Santander: Aldus, 1938.

Uslar Pietri, Arturo. *La otra América*. Madrid: Alianza, 1974.

——. *Godos, insurgentes y visionarios*. Barcelona: Seix Barral, 1986.

Valembois, Víctor. "Helena Ospina: una poética Torre de Babel". 2004. Recuperado de [http://www.vlrom.be/pdf/041ospina.pdf]

Valencia, Guillermo. "Isabel de Castilla, Madre de América". *Presente y futuro de la comunidad hispánica: discursos pronunciados en la fiesta de la Hispanidad el 12 de octubre de 1951*. Instituto de Cultura Hispánica. Madrid: Cultura Hispánica, 1951. 73-87.

Valencia, Rafael. *Sevilla musulmana hasta la caída del califato: Contribución a su estudio*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1988.

——. *Al-Ándalus y su herencia*. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2011.

Valera, Juan. *Nuevas cartas americanas*. Madrid: Librería de Fernando Fe, 1890.

——. "Carta-prólogo". *Geometría moral*. Juan Montalvo. Buenos Aires: Americalee, 1944. 1-51.

Vallejo, Antonio. *Eugenesia de la hispanidad y regeneración de la raza*. Burgos: Española, 1937.

Vallejo, César. *Obra poética.* Madrid: CSIC, 1988.

Van Aken, Mark. *Pan-hispanism. Its Origin and Development to 1866*. Barkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1959.

Varela, Javier. "La tragedia de los intelectuales y la historiografía de Américo Castro". *Ínsula* 563. 11 (1993): 20-2.

Vargas Llosa, Mario. "América Latina: unidad y dispersión". 2007. Recuperado de [http://www.fundacionvidanta.org/fundacion/doc/pdf/keynote/02-America-Latina-unidad-y-dispersion-v-llosa.pdf]

——. *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Madrid: Alfaguara, 2008.

Vázquez, Manuel. *La aznaridad: Por el imperio hacia Dios o por Dios hacia el imperio*. Barcelona: Mondadori, 2003.

Vega, María José. *Imperios de papel*. Barcelona: Crítica, 2003.

Velarde, Héctor. *Arquitectura peruana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1946.

Velasco, Hugo. *Retorno a la hispanidad*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1953.

Velasco, Juan Martín. "El fenómeno místico en la historia y en la actualidad". *La experiencia mística. Estudio interdisciplinario*. Ed. Juan Martín Velasco. Madrid: Trotta, 2004. 15-49.

Vernet, Juan. *Lo que Europa debe al Islam de España*. Barcelona: El Acantilado, 1999.

Vidart, Luis. "Revistas científicas y libros omitidos". *La filosofía española*. Madrid: Imprenta Europea, 1866. 200-05. Recuperado de [http://www.filosofia.org/aut/vid/1866fe.htm]

Vila, José. *La mentalidad maya*. Madrid: Editora Nacional, 1981.

Villalobos, Carlos. "Encuentros y desencuentros entre la poesía nicaragüense y los poetas de Costa Rica". *Anuario de Estudios Filológicos* 23. (2000): 471-80.

Villalobos, Sergio. *Historia del pueblo chileno*. Santiago de Chile: Zigzag, 1983.

Vizcarra, Zacarías de. "Origen del nombre, concepto y fiesta de la Hispanidad". *El Español. Semanario de la política y del espíritu* 102. 3 (1944): 1-13. Recuperado de [http://www.filosofia.org/hem/194/esp/9441007a.htm]

Von Mayer, Peggy. "Enciclopedia de maravillas, o la experiencia del asombro inagotable". *Enciclopedia de maravillas*. II. Laureano Albán. Pittsburg: International Poetry Forum, 1995. 563-74.

——. "La sublime transparencia: Poesía mística de Laureano Albán". *VII Congreso Costarricense de Filología, Lingüística y Literatura Dr. Jack Wilson Kilburn*. Ed. Jorge Chen. San José: Universidad de Costa Rica, 1997. 341-49.

——. “Lo sagrado: espacio de confluencia entre lo real y lo imaginario”. *Espacios imaginarios. Primer coloquio internacional*. Cood. María Noel Lapoujade. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999. 117-23.

——. “Laureano Albán, premio ‘Magón’ 2006”. *La Nación* (21, enero, 2007). Recuperado de [http://wvw.nacion.com/ancora/2007/enero/21/paginasflotantes961536.html]

——. *Hacia una hermenéutica del imaginario simbólico en poesías seleccionadas de Rubén Darío y José Basileo Acuña*. Tesis de doctorado. Heredia, Costa Rica: Universidad Nacional, 2007.

VV.AA. *El Kybalión*. Málaga: Sirio, 2008.

Wagner de Reyna, Alberto. *Destino y vocación de Iberoamérica*. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica, 1954.

Westheim, Paul. *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. México: FCE, 1957.

Wolfson, Elliot. “Moisés de León y el *Zohar*”. *Pensamiento y mística hispanojudía y sefardí*. Coords. Judit Targarona, Ángel Sáenz-Badillos y Ricardo Izquierdo. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001. 165-92.

Wolfson, Harry. “Halevi and Maimonides on Design, Chance and Necessity”. *Proceedings of the American Academy of Jewish Research* 11. (1941): 105-63.

Wong, Eva. *Taoísmo: Introducción a la historia, la filosofía y la práctica de una antiquísima tradición china*. Barcelona: Oniro, 2004.

Yepes, José. “La concepción iberoamericana del Derecho Internacional”. *Presente y futuro de la comunidad hispánica: discursos pronunciados en la fiesta de la Hispanidad el 12 de octubre de 1951*. Instituto de Cultura Hispánica. Madrid: Cultura Hispánica, 1951. 17-30.

Zambrano, María. *El hombre y lo divino*. Madrid: Siruela, 1992.

Zolbrod, Paul. *Diné bahané: El mito Navajo de la creación.* Albuquerque: Universidad de Nuevo México, 1984.

Zorrilla, José. *Obras completas*. I-V. Valladolid: Librería Santarén, 1943.

Zuidema, Tom. *La civilización inca en Cuzco*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

Zuleta, Enrique. *España en América. Estudios sobre la historia de las ideas en Hispanoamérica*. Buenos Aires: Confluencia, 2000.

Apéndices

Apéndice 1. Bibliografía de Laureano Albán

Obra poética en español

1961: *Poemas en cruz*. Turrialba: Líneas Grises.
1966: *Este hombre*. San José: Editorial Costa Rica.
1970: *Las voces*. San José: Editorial Costa Rica.
1972: *Solamérica*. San José: Ediciones Líneas Vivas.
1974: *Chile de pie en la sangre*. San José: Editorial Costa Rica.
1977: *Solamérica*. 2ª ed. San José: Editorial Costa Rica.
1977: *Vocear la luz*. En *Solamérica* (2ª ed). San José: Editorial Costa Rica.
1977: *Sonetos laborales*. San José: Editorial Costa Rica.
1978: *Sonetos cotidianos*. San José: Editorial Costa Rica.
1980: *Herencia del otoño*. Madrid: Rialp.
1980: *Herencia del otoño*. 2ª ed. San José: Editorial Costa Rica.
1981: *Herencia del otoño*. 3ª ed. San José: Editorial Costa Rica.
1981: *La voz amenazada*. Heredia: Universidad Nacional.
1982: *Geografía invisible de América*. Huelva: Instituto de Estudios Onubenses.
1983: *Geografía invisible de América*. 2ª ed. San José: Editorial Costa Rica.
1983: *El viaje interminable*. San José: Editorial Costa Rica.
1983: *El viaje interminable*. Madrid: Cultura Hispánica.
1983: *Autorretrato y transfiguraciones*. León, España: Instituto Fray Bernardino de Sahagún y Diputación Provincial de León.
1983: *Aunque es de noche*. Zaragoza: Gráficas Alcor.
1984: *Aunque es de noche*. 2ª ed. San José: Editorial Costa Rica.
1984: *Biografías del terror*. Montpelier: Revista Imprévu.
1985: *Autorretrato y transfiguraciones*. 2ª ed. San José: Editorial Costa Rica.
1986*: Biografías del terror*. San José: Editorial Costa Rica.
1988: *Todas las piedras del muro*. Jerusalén: Alfil Publishing.
1991: *Infinita memoria de América (El Descubrimiento, Amerindia, Sefarad y al-Ándalus, 1492 / 1991).* Madrid: Anaya.
1991: *Érase una vez al-Ándalus*. En *Infinita memoria de América*. Madrid: Anaya.
1992: *Suma de claridades*. Sevilla: Fundación Fernando Rielo.
1993: *Los nocturnos de Julieta*. San José: Universidad Estatal a Distancia.

1995: *Enciclopedia de maravillas*. Tomos I-III. San José, Costa Rica / Pittsburg: Internacional Poetry Forum.

2004: *El libro de los sabios que nunca han existido*. San José: Líneas Grises.

2006: *El peor de los pecados*. San José: Universidad Estatal a Distancia.

2007: *Ciento diez pensamientos y un poema para Camila*. San José: Líneas Grises.

2010: *Enciclopedia de maravillas*. Tomo IV. San José, Costa Rica / Pittsburg: Internacional Poetry Forum.

2010: *Eros aeternus*. San José: Líneas Grises.

2015: *Trece nocturnos para desnudarte*. En *Antología poética de Laureano Albán*. Selec. Ronald Campos. Valladolid: Agilice Digital.

Poemas dispersos en diferentes medios

1957: "Poema". *El Turrialbeño* (14, abril): 4.

1964: "La paz". *La Nación* (5, abril): 30. Recuperado de [https://news.google.com/newspapers?nid=1757&dat=19640404&id=D-0hAAAAIBAJ&sjid=13oEAAAAIBAJ&pg=5971,10270662&hl=en]

1979: "Carta extraviada para Octavio Paz". *Cuadernos hispanoamericanos* 343-45: 369.

1987: "La memoria; Los nombres; Las víctimas". *Hispamérica* 16. 48: 77-81.[266]

2003: "Sucesión de la rosa". En "A jeito de homenagem a Eugénio de Andrade". *O Primeiro de Janeiro* (14, abril): Das Artes das Letras. 6.

2004: "Sucesión de la rosa". En *A jeito de homenagem a Eugénio de Andrade*. Porto: Fólio Edições. 179.

2007: "Regreso (1968); Recado para Jorge (1977)". *Revista Comunicación* 16. 28: 82.

2007: "Detened al poeta". En "Más allá de la sílaba (I parte)". *Antología poética costarricense. Palabras y presencias: letras, arte y cultura* [digital]. Sonia Jones y Audiovisuales de la UNED. San José: Mediateca UNED, 2007. Recuperado de [http://audiovisuales.uned.ac.cr/mediateca/audio/1028/palabras-y-presencias-%E2%80%93-laureano-alb%C3%A1n-1-2007]

2007: "Acto de fe; Marinalia". En "Más allá de la sílaba (II parte)". *Antología poética costarricense. Palabras y presencias: letras, arte y cultura* [digital]. Sonia Jones y Audiovisuales de la UNED. San José: Mediateca UNED. Recuperado de

[266] En la nota al pie de la página 77, se dice que estos tres poemas pertenecen al libro inédito: *Elegías centroamericanas*. Se tiene, pues, noticia de un proyecto poético que Albán no llevó a cabo.

[http://audiovisuales.uned.ac.cr/mediateca/audio/1030/palabras-y-presencias-%E2%80%93-laureano-alb%C3%A1n-2-2007]

2007: “Entre la móvil luz”. Gerardo Madrigal. “Uno de mis regalos más apreciados. Es este poema y acróstico que me dedico mi amigo y maestro Laureano Albán”. Facebook (10, octubre, 2015). Recuperado de [https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10203609729922946&set=a.330325751940 00.108182.1806863943&type=3&theater]

2012: “El homosexual”. *Varonaria*. Ronald Campos. San José: Líneas Grises. 3-5.

2011: “Post Data”. *Poesie imperdonabili*. Tomaso Pieragnolo. Italia: Passigli. 14.

2011: “Poema a Narcisa Castro”. *La Nación* (4, septiembre): Áncora 9.

2013: “Mandela no existió”. Círculo de Poetas Costarricenses. “El poeta costarricense Laureano Albán ha escrito este homenaje a Nelson Mandela. Lo compartimos hoy con todos ustedes”. Facebook (11, diciembre). Recuperado de [https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=650515571638443&id=343354525687884]

2014: “Beto era así”. Círculo de Poetas Costarricenses. “El escritor Laureano Albán nos ha remitido un poema que compuso en recuerdo del político y hombre de letras Alberto Cañas”. Facebook (31, julio). Recuperado de [https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=759931594030173&id=343354525687884]

2014: “Las calendas de Gaza”. Círculo de Poetas Costarricenses. “Compartimos con nuestros lectores hoy un poema de Laureano Albán, a la luz de la situación bélica vivida en Medio Oriente”. Facebook (25, agosto). Recuperado de [https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=771407662882566&id=343354525687884]

2014: “Los poetas”. Círculo de Poetas Costarricenses. “A la luz del Festival Internacional de Poesía, compartimos este poema del maestro Laureano Albán, del quinto tomo de la Enciclopedia de maravillas”. Facebook (26, octubre). Recuperado de [https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=802073879815944&id=343354525687884]

2015: “Profecía del mar”. Círculo de Poetas Costarricenses. “Profecía del mar”. Facebook (6, marzo). Recuperado de [https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=868902419799756&id=343354525687884]

2015: “Tres veces la vida”. Círculo de Poetas Costarricenses. “Y ahora esta verdad inevitable, que quizá todos tememos”. Facebook (6, marzo). Recuperado de [https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=868903053133026&id=343354525687884]

2015: “[En todos los amaneceres]”. Círculo de Poetas Costarricenses. Facebook (9, julio). [https://www.facebook.com/343354525687884/photos/a.574676555889012.1073741825.343354525687884/928401130516551/?type=3&theater]

2015: “[El atajo eres tú]”. Círculo de Poetas Costarricenses. Facebook (9, julio). Recuperado [https://www.facebook.com/343354525687884/photos/a.574676555889012.1073741825.343354525687884/928404153849582/?type=3&theater]

2015: “[Damos un paso al borde]”. Círculo de Poetas Costarricenses. Facebook (9, julio). [https://www.facebook.com/343354525687884/photos/a.574676555889012.1073741825.343354525687884/928405470516117/?type=3&theater]

2015: “Prólogo del padre”. *Quince claridades para mi padre*. Ronald Campos. Valladolid: Agilice Digital. 6-8.

2016: “Ronald Bonilla”. Ronald Bonilla. “El 17 de diciembre, Laureano Albán dijo este poema en un inmerecido homenaje que me organizaron en el Teatro de Bellas Artes de la UCR lo comparto por su petición”. Facebook (3, enero). Recuperado de [https://www.facebook.com/groups/grupoliterariopoiesis/permalink/958103417559026/]

Obra poética traducida

1971: “Die im Käfig”. Trad. Stefan Baciu y Kurt Marti. *Der du bist im Exil*. Alemania: Hammer. 36-7.

1980: “Here Everything”. Trad. Reginald Gibbons. *Mundus Artium* 12. 1: 293.

1981: “Here Everything”. Trad. Reginald Gibbons. *Contemporary Writing from the Continents*. Ed. Douglas Knapp. Athens, Ohio: Ohio University Press. 293.

1982: *Autumn’s Legacy*. Trad. Frederick Fornoff. Athens, Ohio: Ohio University Press.

1983: *The Endless Voyage*. Trad. Frederick Fornoff. Athens, Ohio: Ohio University Press.

1988: “This Song Be Your Shroud; To Dream Death”. Trad. Frederick Fornoff. *Michigan Quarterly Review* 27. 2: 240-44.

1988: *All the Stones of the Wall*. Trad. Frederick Fornoff. En *Todas las piedras del muro*. Jerusalén: Alfil Publishing.

1988: *Toutes les Pierres du Mur*. Trad. Juliette Levi-Goldberg. En *Todas las piedras del muro*. Jerusalén: Alfil Publishing.

1988: *הקיר של האבנים כל*. Trad. Tal Nitzan y Daniel Stawsky. En *Todas las piedras del muro*. Jerusalén: Alfil Publishing.

1990: "The Creation of Birds; Close-Up of Death". Trad. Frederick Fornoff. *New Orleans Review* 17. 3: 48-9, 82-4.

1992: *Summa of Clarities*. Trad. Frederick Fornoff. En *Suma de claridades*. Sevilla: Fundación Fernando Rielo.

1995: *Encyclopedia of Wonders*. Tomos I-III. Trad. Frederick Fornoff. San José, Costa Rica / Pittsburg: Internacional Poetry Forum.

2011: *Poesie imperdonabili*. Trad. Tomaso Pieragnolo. Italia: Passigli.

2013: "Gli infimi crepuscoli; Invocazione dolente; Persistenza dell'acqua; Le lingue invisibili". Trad. Tomaso Pieragnolo. En *Nell'imminenza del giorno. Traduzioni 2007-2013*. Italia: LaRecherche.it. 87-8, 91-2, 95-6 y 99-100.

Obra ensayística

1970: *Poesía contra poesía*. San José: Editorial Costa Rica.

1973: "¡La estúpida poesía!". *Poesía contemporánea de Costa Rica*. Ed. Carlos Duverrán. San José: Editorial Costa Rica. 406-10.

1977: *Manifiesto trascendentalista*. San José: Editorial Costa Rica.

1987: "Eunice Odio: una mujer contra las máscaras (*Los elementos terrestres* ante *Máscaras mexicanas*)". *Revista Iberoamericana* 53. 138: 325-30.[267]

2004: *La palabra imposible*. San José: Academia Costarricense de la Lengua. Recuperado de [http://www.acl.ac.cr/d.php?lar]

Algunas reseñas de libros, prólogos y notas periodísticas[268]

1976: "La difícil sencillez". *Los pasos terrestres*. Julieta Dobles. San José: Editorial Costa Rica, 9-11.

1982: "Antonio Hernández: *Homo loquens*". *Cuadernos Hispanoamericanos* 382. 4:187-91.

1991: "La naturaleza como esplendor y destino". En *200 textos críticos sobre la obra poética de Justo Jorge Padrón*. Selec. Víctor Ivanovici. Madrid: Fundación Fernando Rielo. 457-60.

[267] Este es el único artículo académico publicado de Albán, de los redactados durante la realización de sus estudios doctorales (1983-1986) en la Universidad Estatal de Nueva York.

[268] Falta enlistar los prólogos escritos por Albán para algunas obras producidas dentro del Círculo de Poetas Costarricenses y publicadas por Líneas Grises u otras editoriales, anteriores a 2004.

1991: "*Otesnita*, o la nueva adjetivación del amor". En *200 textos críticos sobre la obra poética de Justo Jorge Padrón*. Selec. Víctor Ivanovici. Madrid: Fundación Fernando Rielo. 481-83.

1995: "Para administrar un sueño". *La Nación* (10, abril): 19B.

2001: "Culpable de milagros". *Culpable de milagros*. Montserrat Doucet. Madrid: Vitruvio. 9.

2004: "El rito más humano". *Deshabitado augurio*. Ronald Campos. San José: Líneas Grises. 4-7.

2004: "Herir la paradoja". *Amo lo que sucede*. Carlos Morera. San José: Líneas Grises. 11-9.

2004: "La inermidad del canto". *Poemas para volverse niebla*. Elizabeth Marín. San José: Líneas Grises. 2-4.

2005: "Hadonautas". *Conclusiones de la noche*. Laura Novoa. San José: Líneas Grises. 5-9.

2005: "Conjuros para el amor". *La tregua imposible*. Alexander Alvarado. San José: Líneas Grises. 6-8.

2005: "Hablar el canto". *La ciega certeza*. Ronald Bonilla. San José: Líneas Grises. 3-6.

2005: "Prisionera luz". *Pretextos para sobrevivir*. Francisco Gutiérrez. San José: Líneas Grises. 6-8.

2006: "La imprecisión precisa". *Memoriales del agua*. Gerardo Madrigal. San José: Líneas Grises. 5-7.

2007: "Pagar la transparencia". *Hormigas en el pecho*. Ronald Campos. San José: Líneas Grises: 2-6.

2008: "Prólogo". *Experiencia mayor*. Cecilia Rodríguez. San José: Líneas Grises. 11.

2010: "Corpore mar". *Fruta indescifrable*. Marianela Vargas. San José: Líneas Grises. 10-5.

2010: "El ser y su hacer". *Presagiando tu piel*. Laura Novoa. San José: Líneas Grises. 9-11.

2010: "La redención por el asombro". *El vandalismo del lirio*. Carolina Ángeles. San José: Líneas Grises. 10-3.

2011: "Temprana ausencia. Muerte y nacimiento de una gran poeta". *La Nación* (4, septiembre): Áncora 9.

2013: "Los dos lados del fuego". *Listo ya para la hoguera*. Domingo Díaz. Madrid: Doce Calles. 13-7.

2013: "La invención de una gran poeta". *Espejos de la memoria. Obra en marcha*. I. Julieta Dobles. San José: EUNED. VII-XXII.

2014: "Las ínsulas del sueño". *Mar de Chira*. Montserrat Doucet. Madrid: Polibea. 7-11.

Apéndice 2. Premios obtenidos por la obra poética de Laureano Albán

Año	Poemario	Premio	Lugar
1979	*La voz amenazada*	Mención honorífica, Certamen UNA Palabra, Universidad Nacional	Heredia (Costa Rica)
1979	*Herencia del otoño*	Adonáis	Madrid
1980	*Herencia del otoño*	Nacional de Poesía Aquileo J. Echeverría	Costa Rica
1981	*Geografía invisible de América*	Hispanoamericano de Literatura Juan Ramón Jiménez	Huelva
1981	*El viaje interminable*	Cultura Hispánica	Madrid
1983	*The Endless Voyage*	Anual de Columbia University Translation Center	Nueva York
1983	*Aunque es de noche*	Internacional de Poesía Religiosa	Burgos
1985	*Autorretrato y transfiguraciones*	VII Bienal de Poesía	León (España)
1986	*Suma de claridades*	Walt Whitman	Fulbright Foundation (Estados Unidos)
1989	*Suma de claridades*	Mundial Fernando Rielo de Poesía Mística	Madrid
1993	*Los nocturnos de Julieta*	Nacional de Poesía Aquileo J. Echeverría	Costa Rica
2006	Obra completa	Nacional de Cultura Magón	Costa Rica

Apéndice 3. Innovaciones simbólicas en *Infinita memoria de América*, según las estructuras antropológicas de lo imaginario de Gilbert Durand[269]

Símbolo	Régimen diurno						Régimen nocturno		Régimen copulativo	
	Nictomorfo	Catamorfo	Teriomorfo	Espectacular	Ascensional	Diairético	De la inversión	De la intimidad	Cíclico	Del progreso
ácido			GIA							
adiós						EAA				
amor						TPM				
ancla		GIA								
arcilla		GIA								
arena		EAA	EAA							
aroma (del naranjo)							EAA			
asfixia		EAA								
ausencia		GIA TPM								
ayer								EAA		
caballo					EVI					
campana		EAA								
ceguera							EAA			
ceniza		GIA								

[269] EVI: *El viaje interminable*; GIA: *Geografía invisible de América*; TPM: *Todas las piedras del muro*; EAA: *Érase una vez al-Ándalus*

cicatriz	GIA									
ciudades	EAA									
corales			EVI							
cristal			TPM							
cuerpo		GIA								
dardo	GIA									
delicia								EAA		
delirio	EAA									
desierto					EAA		EAA			
distancia	EAA				EVI GIA					
dolor		TPM								
esfinge					EAA					
espejismo	GIA EAA									
espejo	GIA EAA			TPM EAA						
espina	GIA									
flecha	EAA									
fracaso		GIA EAA								
guirnalda									TPM	
horizonte					GIA					

hueso		GIA								
incienso							EAA			
inocencia						TPM				
laberinto							EAA			
lazo									GIA TPM	
lejanía					GIA TPM EAA					
lo invisible				GIA						
mar					EAA					
medusa			EVI							
memoria	EVI			TPM EAA		TPM				
miedo		TPM EAA								
moneda		GIA TPM								
muerte		TPM EAA								
muralla	EAA									
musgo									GIA EAA	
nieve						GIA				
noria				EAA	EAA					
olvido		GIA								

orfandad		EAA								
pánico		GIA								
pavor		GIA								
peces			EVI							
peligro	EAA									
poesía									GIA TPM	
pollino			TPM							
polvo		GIA EAA								
prado					GIA TPM EAA					
puente					TPM EAA					
puma			EVI							
quietud	EAA									
quilla						EVI		EVI		
reino					EVI					
ruptura		EAA								
sed		GIA EAA			EVI GIA TPM EAA					
silencio		TPM EAA						GIA EAA		

soledad		GIA EAA						GIA EAA		
sueño						TPM				
tierra		GIA								
transparencia				EVI GIA TPM EAA						
tropiezo		TPM								
ventana				EAA						
viaje						EAA				