

LO SAGRADO EN LA POESÍA DE CONCHA URQUIZA

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA



UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA
CIUDAD DE MÉXICO

LO SAGRADO EN LA POESÍA DE CONCHA URQUIZA

TESIS

Que para obtener el grado de
Maestro en **LETRAS MODERNAS**

Presenta:

JUDITH AURORA RUIZ GODOY RIVERA

ASESOR: DR. SAMUEL GORDON LISTOKIN

LECTORES:

DRA. PATRICIA VILLEGAS VILLASEÑOR

MTRO. JUAN ALCANTARA POHLS

México, D.F.

2004

CAPÍTULO I

NOCIONES DE LO SAGRADO	1
1.1 Raíces de la palabra “sagrado”	1
1.1.1 Registro en el ámbito indo-europeo	3
1.1.1.1 Los vocablos referentes en Latín	3
1.1.1.2 Las distintas acepciones de lo sacro entre los helenos	6
1.1.1.3 Lo sagrado para los hititas	8
1.1.1.4 La religión medopersa	10
1.1.1.5 Las raíces germánicas	11
1.1.2 La manifestación de lo sagrado en el mundo sumero-babilónico	12
1.1.2.1 Babilonia	13
1.1.2.2 Sumer	16
1.1.3 Lo sagrado en las religiones monoteístas	18
1.1.3.1 El pueblo de Israel	19
1.1.3.2 El mundo cristiano	24
1.1.3.3 El Islam	27
1.2 Perspectiva sociológica y etnológica	29
1.2.1 Emile Durkheim	30
1.2.2 Roger Caillois	32

1.3	Perspectiva fenomenológica	35
1.3.1	Nathan Söderblom	36
1.3.2	Rudolph Otto	40
1.3.3	Gerardus van der Leeuw	46
1.4	La propuesta hermenéutica de Mircea Eliade	49
CAPÍTULO II		
EL FUEGO COMO HUELLA SIMBÓLICA DE LA HIEROFANÍA		57
2.1	Símbolo como vehículo de la hierofanía	57
2.2	La huella simbólica del fuego	68
2.2.1	Heráclito	71
2.2.2	El fuego en la religión	74
2.2.2.1	Tradición Judeo-cristiana	75
2.2.3	Fuego y erotismo	77
2.3	Campo semántico	80
CAPÍTULO III		
BREVE SEMBLANZA DE LA POETA SECRETA		92
3.1	La poeta secreta	92
3.2	Contexto literario	93
3.3	Boceto de su vida	98
3.4	Urquiza en voz de otros	102
3.4.1	Rostro de poeta	103
3.4.2	Aproximaciones a su vida interior	109
3.5	Sobre su muerte	119

3.6 Ephphetta	125
3.7 La obra de Urquiza en el ámbito literario	126
CAPÍTULO IV	
INFLUENCIAS TEMÁTICAS Y DE ESTILO	141
4.1 Influencia bíblica	142
4.1.1 EL libro de Job	143
4.1.2 El libro de Ruth	144
4.1.3 El libro del Cantar de los cantares	145
4.1.4 EL Nuevo Testamento	146
4.2 Influencia lírica castellana	148
4.2.1 El Arcipreste de Hita y Gonzalo de Berceo	149
4.2.2 Fray Luis de León	151
4.2.3 Juan de la Cruz	154
4.2.4 La fuente garcilasiana	158
4.2.5 Francisco de Quevedo	161
4.2.6 Lope de Vega	162
4.2.7 Juan Ramón Jiménez	165
4.2.8 Federico García Lorca	167
4.3 Influencia Latinoamericana	167
4.3.1 Julio Herrera y Reissig	168
4.3.2 Ramón López Velarde	172
4.3.3 Manuel José Othón	175
4.3.4 Joaquín Arcadio Pagaza	177

CAPÍTULO V

ANÁLISIS DEL FUEGO COMO SÍMBOLO HIEROFÁNICO	179
5.1 Método de aproximación poética	179
5.1.1 El oxímoron como suspensión de sentido	180
5.1.2 La simbólica universal del fuego	187
5.2 Análisis de poemas	187
5.2.1 Ojos de fuego en el soneto de “Job”	188
5.2.2 Dulzura ardiente en referencia al amor sagrado	194
5.2.3 Símbolo de purificación	201
5.2.4 Dualidad y escisión	203
5.2.5 Fuego como revelación	210
5.2.6 Transformación por medio del fuego	215
5.2.7 Cólera divina	219
5.2.8 La llama como elemento erótico	221
CONCLUSIONES	229
BIBLIOHEMEROGRAFÍA RAZONADA	237
1. Directa	237
2. Semidirecta	237
3. Tesis sobre Concha Urquiza	239
4. Bibliohemerografía sobre Concha Urquiza	239
5. Sobre poesía	246
6. Sobre lo sagrado	248

7. Diccionarios especializados en teología	251
8. Sobre el símbolo	252
9. Tesis consultadas	253

INTRODUCCIÓN

*Oigan la letra presente
hecha de letras pasadas
que por ser letra de letras
al Rey de reyes se canta.*

Romance anónimo SXVIII

LA POESÍA RELIGIOSA no es mero vuelco de oraciones e imitación de pasajes bíblicos, “es el solitario vuelo de la fe que une dos montañas por sobre el abismo”.¹ Abismo que por ser misterio, no se pretende sondear en este trabajo académico; sin embargo sí se busca contemplar el vuelo solitario de la poesía de Concha Urquiza desde su aproximación a lo sagrado. Para ello es necesario un acercamiento tanto a lo sacro como a lo simbólico, polos entre los que oscila nuestra investigación.

La pregunta que guía nuestro pensamiento a lo largo de este trabajo es: ¿existe una condición de posibilidad de que la poesía de Urquiza se aproxime a lo sagrado por medio del símbolo del fuego? Partimos del supuesto de que no es posible concebir y definir lo sagrado a partir de la palabra escrita; es decir la lengua no tiene la capacidad de provocar una aproximación a un orden de realidad suprasensible, sin embargo existe la salvedad en torno a que la poesía, sí posee una capacidad evocadora, que en el caso de Urquiza, pretende sujetar el rastro de lo sagrado.

¹Héctor A.[LVAREZ] MURENA, *La metáfora y lo sagrado*, [Col. Libros del Laberinto], México: UAM Azcapotzalco, 1995, p. 36.

¿Cómo se manifiesta el tránsito de lo sagrado en la poesía de Urquiza? Sólo contamos con huellas para sustentar este hecho; es decir, a través del símbolo del fuego en los poemas, podemos hablar de un intento del yo poético, por asir el paso de un ámbito de realidad suprasensible por medio de la palabra escrita.

En nuestro intento por demarcar lo anterior, hemos dividido este trabajo en cinco capítulos que irán develando, de ser así, el paso de lo sagrado por la poesía de Urquiza. Para iniciar este caminar en los mismos términos, primero nos avocaremos a estudiar lo sagrado desde todas las perspectivas posibles que nos ofrece la historia de las religiones; es decir presentamos en el capítulo inicial un rastreo desde el registro más antiguo que se tiene del término “sagrado” (*sacer*), hasta las teorías postmodernas que lo abordan desde la fenomenología y la hermenéutica del hecho religioso. Este capítulo está dividido en dos partes; la primera de ellas se ocupa de las raíces de la palabra sagrado, cuál ha sido la concepción del hombre antiguo respecto de este ámbito de realidad, cómo lo percibían los latinos, las diversas acepciones que tenían para los helenos, así como para los hititas, los medopersas, los sumero-babilónicos y los germánicos. Este largo rastreo que en un inicio pareciera que poco tiene que ver con el análisis poético, es precisamente el que nos da un marco de referencia para entender las diversas construcciones que el hombre ha hecho para intentar aproximarse a lo sagrado. Desde este poliedro de perspectivas, podemos asir con mayor seguridad, un término difícilmente concebible sin la historia de los grandes pueblos que han caminado en torno a lo sacro. Aunado a lo anterior, es de vital importancia para nuestra investigación, retomar a su vez la tradición de las tres grandes religiones monoteístas, el judaísmo, el cristianismo y el islamismo como punto primordial en el estudio de la historia de las religiones.

Dentro de este mismo capítulo inicial, en la segunda parte que anteriormente mencionamos, abordaremos el estudio de lo sagrado, desde la perspectiva disciplinaria, es decir, desde los

estudios sociológicos y etnológicos de Emile Durkheim y Roger Caillois. Posteriormente a la luz de la fenomenología con los teóricos Nathan Söderblom, Rudolph Otto y Gerardus van der Leeuw; daremos fin a este capítulo con la propuesta hermenéutica de Mircea Eliade. En la elaboración de este capítulo, se pretenderá que el lector tenga una amplia, aunque difícilmente totalizadora perspectiva de qué es lo sagrado, pues éste, constituye uno de los ejes principales de nuestra investigación.

Siguiendo esta misma línea, el segundo capítulo se enfocará a establecer el vínculo que puede existir entre lo sagrado y el fuego por medio de un recurso recurrente en el hombre religioso: el símbolo. Exponemos algunas nociones del símbolo, así como diversas interpretaciones en torno al fuego, desde su concepción universal hasta particularidades ancladas en la tradición judeo-cristiana.

En la última parte de este capítulo, comenzaremos a establecer el vínculo entre lo sagrado y la poesía de Urquiza, por medio una demarcación de los campos semánticos que se construyen en torno al fuego, a través de una delimitación del *corpus* poético y una específica señalización de los versos que utilizaremos en el análisis final.

Antes de entrar en el análisis anteriormente mencionado, consideramos de suma importancia integrar en este proyecto una semblanza biográfica de Concha Urquiza, ya que hasta la fecha sólo se han publicado sobre la vida de la poeta, algunas reseñas dispersas; por tal motivo se dedicará la tercera parte de este trabajo, a recapitular los datos aislados sobre ella. El mismo, está compuesto de cinco secciones con diferentes apartados sobre su vida y obra. La investigación, se basa en fuentes bibliohemerográficas, testimonios de quienes la conocieron y principalmente de su diario. Se presentará un boceto histórico que expone brevemente la situación literaria de la década de los años treinta, período en que fue más fértil la escritura de Urquiza. Agregamos a ésta,

secciones sobre su vida interior, sus luchas espirituales y cuestionamientos sociales. Formularemos una recopilación sobre las características esenciales de su personalidad claramente rastreables en su obra.

El cuarto capítulo versará sobre las voces literarias que marcaron la obra de nuestra poeta. La influencia bíblica, como el libro de *Job*, de *Ruth*, el *Cantar de los cantares*, el evangelio de *Marcos*; la influencia griega y latina así como las fuentes hispanas. La principal de ellas y a la que más extensión dedicamos, es a la lírica castellana, ya que en su obra se manifiesta la presencia de una lectura profunda de San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Santa Teresa de Ávila, Garcilaso de la Vega, entre otros. Por último, pero no el menos importante, abordamos la influencia latinoamericana.

Dentro del quinto capítulo, entramos de lleno al análisis del *corpus* poético seleccionado. Utilizaremos la tercera edición del *Corazón preso* que se considera como la más completa hasta ahora. A partir de ello rastreamos y abordamos el aspecto de lo sagrado dentro de la poesía de Urquiza y cómo se manifiesta este hecho por medio del fuego, retomando los campos semánticos preestablecidos en el capítulo segundo.

No pretenderemos hacer un análisis retórico de su obra poética ya que sólo nos enfocamos a la relación que existe entre sus poemas y lo sagrado por medio del fuego. Elaboraremos una aproximación en torno a la propuesta poética de Concha Urquiza, lo cual a su vez concretaremos en las conclusiones.

Los ejes temáticos de la poesía de Concha Urquiza oscilan entre el deseo de eternidad del individuo libre y sufriente que deposita su fe en Cristo, hasta el sentimiento de soledad que tiene raíces en el hecho de ser un extraño en la vida. La idea de la nada, la angustia, las situaciones

límite, el tiempo, Dios y la muerte, son elementos en los que se manifiestan la búsqueda y el contacto con lo sagrado que dará línea a nuestro trabajo de investigación.

El propósito de este trabajo es seguir de cerca el canto de Concha Urquiza, para encontrar el delgado hilo que vincula su poesía con lo sagrado; tarea en un inicio a ciegas, que busca develar en la medida de lo posible, su propuesta poética.

En el caminar de su poesía, Urquiza va nombrando instantes de encuentro y desencuentro, pareciera que busca retomar las palabras de Crisóstomo quien afirmaba que al nombrar una cosa le vamos dando muerte, pues comprendemos; es precisamente la poesía, quien en esta ruptura del nombrar técnico-utilitario, abre una dimensión donde tiene lugar el misterio. No para darle muerte, no para comprenderlo sino para intentar aprehenderlo. Vayamos pues, con nostalgia de lo perdido, en busca del campo literario donde el paraíso poético aún eleva su canto a Dios y a los hombres.

CAPÍTULO I

NOCIONES DE LO SAGRADO

ENCAMINÁNDONOS HACIA UNA comprensión de lo sagrado, hemos decidido comenzar esta sección, retomando las definiciones más usuales respecto a la utilización de este término. Nos dice L. Bouyer en el *Diccionario de teología* que “Lo sagrado es propiamente lo que está puesto aparte de lo profano por su especial pertenencia a Dios”.¹ Bajo esta perspectiva, para el hombre primitivo, la naturaleza entera estaba sumergida en el carácter de lo sagrado. Posteriormente en el ámbito judío y cristiano, lo sagrado se distingue como una nueva toma de posesión realizada por Dios, respecto a su dominio sobre el mundo. De este punto, se considera la historia sagrada, como una derivación de la acción divina que se introduce soberanamente para tomar sobre sí, la propia acción del hombre.

Por otro lado nos dice el *Diccionario del cristianismo*,² que lo sagrado “califica una cosa, una disposición, un uso que se consideran como intangibles, excepto para ciertas personas; inviolables, irreformables fuera de ciertas reglas. Los objetos de culto y las ceremonias, son generalmente de este tipo”.³

1.1 RAÍCES DE LA PALABRA “SAGRADO”

PERO VAYAMOS MÁS a fondo, a las raíces históricas de este vocablo que evoca todo un misterio. Uno de los estudios más acuciosos realizados en torno al término, es el que nos

¹ BOUYER, *Diccionario de teología*, Barcelona: Herder, 1977, p. 653.

²Olivier DE LA BROSSE, *Diccionario del cristianismo*, Sección de teología y filosofía, Vol. N° 131, Barcelona: Herder, 1974.

³ Olivier DE LA BROSSE, *Diccionario del cristianismo*, [Sección de teología y filosofía, Vol. N° 131], Barcelona: Herder, 1974, p. 666.

presenta Julien Ries⁴ quien de manera rigurosa, se sitúa bajo las distintas raíces y acepciones del vocablo para hablarnos del mismo, desde las diferentes culturas en que ha anidado.

A continuación presentamos un somero repaso a lo largo de esta palabra que tantas interpretaciones ha suscitado a lo largo de la historia. Haremos un recorrido desde la primera inscripción de la que se tuvo registro, hasta los estudios fenomenológicos y hermenéuticos que se han elaborado en fechas recientes.

Presentamos un hilo conductor propuesto por Reis, que relaciona el vocablo *Sakros* con el término germánico *sakan*, el hitita *saklai* y el griego *hagios*. Esta instancia, a su vez, lo lleva a explorar el valor primitivo de *sakros*. Parte del análisis comparado del radical *sak* en latín, griego, hitita y germánico. Posteriormente extiende esta comparación a todo el ámbito indoeuropeo y después a los mundos sumerio y semítico. Del mundo semítico se desprende un breve análisis de la influencia de lo sagrado en el ámbito veterotestamentario así como también del *Nuevo testamento*. Finalmente se aborda a Otto, van Der Leeuw y Eliade como últimos parámetros para la comprensión de este vocablo, que más allá de una

⁴ Julián RIES, ha publicado bajo el título “*Des Discussion um das “Heilige”* [Discusión sobre lo sagrado] una valiosísima antología de textos que comprenden las teorías de lo sagrado en cuatro apartados principales: respecto a las teorías sociológicas y etnológicas a los teóricos: E. Durkheim, M. Maus, R. Girard. R. Caillois. Bajo la escuela fenomenológica de lo sagrado a: N. Söderblom, R. Otto, G. van der Leeuw, y bajo el cariz fenomenológico-hermenéutico a M. Eliade.

Para la elaboración de esta sección, se ha utilizado la versión que el Cardenal Paul Poupard, selecciona, edita y publica en *Diccionario de las religiones*, Barcelona: Herder, 1987.

mera palabra, evoca toda una dimensión, otro ámbito de realidad, como revisaremos más adelante.

1.1.1 REGISTRO EN EL ÁMBITO INDO-EUROPEO

ESTA SECCIÓN DEL capítulo referente a la comprensión de lo sagrado, es probablemente la más extensa, no por ser la más importante para el estudio del controversial vocablo, sino porque es precisamente en esta región donde se comprenden a los latinos y helenos cuyos textos literarios conforman una de las fuentes más ricas, donde el historiador de las religiones, puede abreviar fácilmente y extraer las pistas lingüísticas que nos encaminará a una futura aproximación sobre lo sacro. Comenzaremos con el latín y los registro del radical *sak*. Posteriormente abordaremos a los helenos, con los distintos vocablos que han utilizado para referirse a las diversas acepciones de lo sagrado. Por último dedicamos esta sección a los germanos, hititas y medopersas, cuyas aportaciones son escasas, pero lo suficientemente relevantes para coadyuvar a construir nuestro horizonte conceptual sobre el misterio.

1.1.1.1 LOS VOCABLOS REFERENTES EN LATÍN

El primer registro importante sobre la existencia de esta palabra en el latín, fue hallado alrededor de 1899, en Roma cerca del *Comitium*, a veinte metros del arco del triunfo de Septimio Severo, en el lugar llamado la tumba de Rómulo. Sobre La *Lapis Níger* que data de la época de la monarquía, figura la palabra *sakros*, vocablo que regirá toda la terminología del ámbito de lo sagrado en esta lengua y las que a su vez se derivan de ella.

Para comenzar a comprender la expresión de lo sagrado en las religiones indoeuropeas, es vital que abordemos primeramente toda la carga semántica y cultural que la raíz latina ejerce sobre este vocablo. G. Dumézil afirma que, la herencia teológica

indoeuropea tiene sus orígenes en Roma cuya religión oscila entre dos polos principales: por una parte se habla de una soberanía tanto celeste como jurídica, donde se hallan situados los dioses, y por otra parte el hombre, que a su vez busca la perfección de su vida, en la medida que logra armonizarla con la voluntad de los dioses. De ésto último proviene la importancia de augurios, rituales de la *pax deorum* y de las fiestas. En este marco, sólo dos personas del polo humano, son las privilegiadas que pueden sostener relaciones con los dioses: el *sacerdos* y el *imperator*.

El *sacerdos* establece los *sacras* y sobre su base dispone la oración y el culto. A partir del día en que con la *inauguratio* los dioses se muestran favorables, el *imperator* está pleno de *augus, oias*, una fuerza que le habilita para desempeñar sus funciones. Con esta breve aseveración, podemos ir captando que una función de vital importancia del *sacer*, radica precisamente en la legitimización del *imperator* en estas cúpulas de poder humano y en su relación con la divinidad.

Ries, asevera que la *res sacrae* está en función del cumplimiento de los deberes para con los dioses, en el sentido ritual y cultural. *Sacer* señala al mismo tiempo una separación y una irradiación intensiva que se refleja en los altares. Cuyos símbolos visibles son el agua lustral, el incienso, las llamas del altar, las víctimas del sacrificio, las copas de las libaciones o las vestiduras sacerdotales. Por el hecho de relacionar estos objetos con la divinidad, *sacer* designa también la naturaleza divina.

Ciertos textos respecto de los orígenes de Roma demuestran que los antiguos, atribuyeron efectos numinosos a los árboles, las grutas, la tierra y el agua. por tanto la

palabra *numen*⁵ está vinculada con la palabra *sacer*, incidiendo ambas en el sentido de lo divino.

Retomando de la raíz *sak*, procede igualmente de ella *sanctus*, que califica a las personas, por ejemplo: los reyes son *sancti* al ser elegidos según los auspicios y por tanto conforme a la voluntad de los dioses. *Sanctus* representa la cualificación especial que posee el rey para el ejercicio de sus funciones, así como los magistrados son *sancti* por el hecho de desempeñar su función pública y los senadores son *patri-sancti* a causa de su misión base de sus actividades del pueblo y de la ciudad. De este modo *Sanctus* denota en primer lugar una garantía que proviene de un acto fundador para extenderse después a las diversas funciones esenciales de la vida de Roma.

Sacer y *sanctus* provienen de *sancire*, (volvemos al radical *sak*) que confiere validez o realidad, es decir, hacer algo que llegue a ser real. En el caso del vocablo *sancire*, éste se aplica a la ley, al compromiso, a las instituciones, a un hecho o a una institución, se encuentra más en la cúpula de lo humano.

Gracias a esta noción fundamental de *sancire* hacer *sak* es posible captar el sentido original del radical indoeuropeo *sak* como: “existir, ser real”; éste se refiere al fundamento de lo real, es decir lo conforme al cosmos, la estructura fundamental, lo existente real.

Sobre las nociones de *sacer* y de *sanctus*, se funda la religión⁶ que permitirá

⁵ Rudolph OTTO en su estudio *Das Heilige*, profundiza en esta perspectiva de “lo numinoso” respecto de lo sagrado y analiza los elementos que conforman el *mysterium tremendum*.

⁶Sobre la raíz latina *religio ~onis*, Gema B. Domínguez, en *La poesía religiosa de Dulce María Loynaz*, realiza un minucioso estudio, sobre las interpretaciones tanto de los antiguos como de los etimologistas modernos; contrastando estudios desde Cicerón y Tito Livio,

comprender las estructuras del cosmos y determinar el funcionamiento de las relaciones entre los dioses y los hombres.

El punto de conexión entre lo sagrado y la religión se fundamenta en que está en relación con la santidad y participa de este título de respetabilidad del Nombre de Dios. Lo sagrado, como aquello por lo que se experimenta cierto contacto con lo divino, que suscita a la vez admiración, atractivo pavor y retraimiento.

Por otra parte la institución de las fiestas es una ordenación del tiempo que le proporciona su verdadera calidad. He ahí la existencia de días fastos y días nefastos. La Roma sacra es un territorio preparado por Rómulo y bañado por la *maiestas* que Júpiter le ha conferido. Con la conquista del mundo Roma ordena el espacio en que viven los pueblos *Imperium Romanum*.

1.1.1.2 LAS DISTINTAS ACEPCIONES DE LO SACRO ENTRE LOS HELENOS

EN ESTA LENGUA existen distintos vocablos para referirse a lo sagrado. Debido a la riqueza de los textos helenísticos y de la Biblia, se posee una diversa gama de interpretaciones y acepciones sobre esta raíz. Comenzamos *hag* del sánscrito *yaj*, y con igual denominación en hebreo, una de las raíces más importantes, que posee el sentido de veneración.

hasta Charlton T. Lewis, Glare, y Joan Corominas. La aportación más importante de este trabajo, radica en la documentación de los diversos sentidos y definiciones que se desprenden de la palabra latina *religio*. No hemos incluido dicha investigación, puesto que se aleja de lo central que compete a nuestro tema, pero consideramos importante la mención del estudio, que puede proporcionar al lector un mejor horizonte conceptual sobre lo sagrado y su relación con lo religioso. Véase la ficha correspondiente en la sección bibliohemerográfica.

El adjetivo verbal *hagnos* orienta hacia lo sagrado de la majestad o de la divinidad, en cuya presencia el hombre se comporta con un respeto impregnado de temor religioso. En el ritual y el culto, *hagnos* adquiere la acepción de lo sagrado, de consagración no en el sentido de un tabú sino una relación con los dioses ya que los objetos y los lugares calificados de *hagnos* son portadores de un carácter sobrenatural, de donde se deriva la inviolabilidad de los sitios de culto, de los santuarios y de los juramentos.

Sobre lo sagrado divino y lo sagrado de consagración, se basa la idea de la pureza moral. Dicho carácter consistente en ser digno de acercarse a los dioses y a los lugares que les están reservados; a su vez, éste posee un sentido positivo al ser dios quien purifica y hace desaparecer las manchas. Por tanto, la noción de *hagneia* proviene de lo sagrado de majestad y de lo sagrado ritual y designa una pureza religiosa. De tal modo, el estudio semántico de *hagnos* muestra que para los griegos antiguos, lo sagrado está relacionado con los dioses, ya sea a causa de la majestad divina, ya por una relación de consagración, ya por un temor sentido en la presencia de acontecimientos sobrenaturales.

En la época de Homero el verbo *hazesthai* expresaba el temor religioso, el sentimiento de espanto en presencia de la divinidad; este era el sentido de la palabra arcaica *thambos* que denotaba el estupor en que se ve sumergido el hombre desde el momento en que entra en contacto con lo sobrenatural.

Hagios, otro adjetivo verbal de *hazesthai* próximo al radical *sak*, evoca la grandeza y la majestad de los dioses, lo cual prepara el culto de las divinidades orientales en el mundo griego inmediatamente después de Alejandro. Esas divinidades se califican de santas, calificación expresada por el término *hagios* con el fin de señalar su trascendencia

respecto al hombre. En el pensamiento helenístico *hagios* es el epíteto de la trascendencia divina.

En Homero, *hieros*, sánscrito, *isirah*, fuerte, vivificante, no califica seres sino realidades poderosas. *Hiera*⁷ nos introduce en el contexto de un despliegue de fuerzas, en relación con la acción de los dioses y *hieros* califica objetos que afectan a la esfera divina. En Hesíodo, la luz resplandeciente y la tierra cargada con sus frutos y sus cosechas provienen de la faena creadora de los dioses; gracias a esta acción con la potencia divina, *hieros* llega a ser el vocablo de la consagración, ya sea de templos santuarios, juegos en honor de los dioses o discursos en honor de los mismos. Referido a personas *hieros* hace resaltar la relación con la divinidad, como el rey, el sacerdote o el iniciado, (al igual que la función latina de *sacer*).

Otro de los principales vocablos es *hosios* posee el sentido de sagrado jurídico procedente de una ley divina, (mientras que en contra parte *dikaios* señala lo que está prescrito por la ley humana). En la *Odisea*,⁸ el sustantivo jónico *hosie* está en relación con un permiso concedido o una concesión hecha por la divinidad. Por lo tanto, *hosios* tiene el sentido de lo sagrado jurídico en referencia a las disposiciones de los dioses que regulan las relaciones recíprocas de los hombres.

1.1.1.3 LO SAGRADO PARA LOS HITITAS

EN HITITA/NESITA, lengua clásica del imperio, el vocablo *šiu*, de la raíz indoeuropea *dyu* un ser de luz, de blancura resplandeciente, expresa la noción de Dios. Las ideas de sabiduría,

⁷ Recordemos este vocablo al aproximarnos los estudios de Mircea Eliade, ya que retoma esta raíz griega para designar a la manifestación divina, con el término “hierofanía”.

⁸ Canto 16, verso 423 y Canto 22, verso 412.

inteligencia, perfección intelectual, y moral están unidas a la noción de luz y ese brillo hace que los dioses sean superiores a los hombres. En las lenguas arias, para designar la *divinidad*, el védico emplea *deva*, los escitas *deivai*, y se refieren a un ser personal y luminoso. Este testimonio hitita sobre la esencia de la divinidad en el pensamiento indoeuropeo arcaico es de gran importancia, pues procede de los documentos escritos más antiguos que poseemos.

En hitita/nesita, el adjetivo *šuppi* expresa la noción de lo sagrado y hace referencia al dominio de lo reservado, es decir perteneciente al mundo de lo divino. De él se derivan numerosos verbos que significan consagrar y hacer sagrado o reservado. Junto a ella, la palabra *parkui* señala la limpieza material o la cualidad necesaria para que un objeto o una persona llegue a ser *šuppi*. Es una condición previa para todo lo que afecta de cerca o de lejos a la divinidad, como el olor de las ofrendas, la limpieza de los templos y los santuarios o la de los sacerdotes y la pureza ritual.

El término *šaklai* es un sustantivo con el sentido profano de “costumbre” y el sagrado de “rito”, que es la norma conveniente para alabar a un dios. En esta palabra aparece el radical *sak*, relacionado con la noción fundamental de lo sagrado indoeuropeo que expresa el latín *sacer*, *sanctus*, *sancire* y el griego *hagnos*, *hagios*, *hazesthai*. No hay ni que decir el interés que posee la palabra *sak-laisi* se la compara con la del latín arcaico. Como vemos con este breve ejemplo, existe una relación directa con la idea y la noción de lo sagrado, presente en estas lenguas.

1.1.1.4 LA RELIGIÓN MEDOPERSA

POCOS CULTOS OFRECEN tantas dificultades para la investigación de sus ideas religiosas. Lo que hoy en día sabemos de las creencias medas y persas se reduce casi exclusivamente a un texto, referente a las ideas de Zaratustra,⁹ llamado el *Avesta*.

El *Avesta*, considerado como el libro religioso más importante del zoroastrismo, contiene los *gāthā*, (himnos y canciones del propio Zaratustra) el *Yasna* (liturgia), el *Visp-rat* (loas de los dirigentes zoroástricos), el *Vendidad* (base de la ley), el *Jurda Avesta* (himnos y oraciones) y los *Yashts* (veintiún himnos dedicados a ángeles y héroes). El *Avesta* tuvo una importancia especial unos seis siglos antes de la era cristiana, pero sufrió un duro golpe con la conquista de Persia por Alejandro Magno en el siglo IV a. C. Con la conquista de Irán por los musulmanes (siglo VII d.C.), los seguidores de Zaratustra se vieron sometidos a una feroz persecución. En la actualidad, los seguidores del *Avesta*, no superan el cuarto de millón en todo el mundo.

En eslavo, báltico e iranio, las palabras del antiguo eslavo *svetŭ*, ruso *sujatój*, lituano *sventas* y avéstica *spenta*, poseen el sentido específico de *sanctus* en eslavo, en báltico y *sacer* en avéstico.

Dentro del vocabulario religioso del *Avesta*,¹⁰ libro de oraciones del zoroastrismo, encontramos una colección de composiciones religiosas de diferentes épocas y contenido, relativas al mazdeísmo. *Avesta* debía significar “texto fundamental” en oposición a *Zend* o “comentario”. Algunos sin demasiada razón le han llamado *Zendavesta*, uniendo las dos

⁹ Se le traduce también como Zoroastro además de Zaratustra.

¹⁰ César VIDAL, *Enciclopedia de las religiones*, Córcega: Planeta, 1997, p. 84.

palabras. La lengua del Zend es medopersa, pero no la del Avesta, que era también indoeuropea y que se halló en época y lugar que hoy desconocemos.

En el texto sagrado, aparece el vocablo *spenta*, que cualifica a los arcángeles que rodean a Zaratustra, es decir los *ameša spenta*, así como a las nociones más importantes del universo religioso. Está relacionada con *mathra*, palabra eficaz, *mainyu*, espíritu (divino), *xratu*, fuerza mental, *gāthā*, himno y *haoma*, bebida sacrificial.

El avéstico *sav*, aprovechar, ser ventajoso, nos orienta hacia la propiedad supranatural de crecimiento, mientras *sūra*, fuerte, califica a los dioses del mismo modo que el védico *sū*, *svā*, hincharse. Estos vocablos se deben relacionar con el griego *kuein*, estar encima, de donde procede *kuros*, soberanía y *kuriosm* soberano. Entre *sūra* fuerte y *sienta* sagrado, existe una relación: el ser objeto *sienta* está henchido de una fuerza desbordante y pleno de poder y eficacia. Igualmente, las formas iránicas del grupo *spenta* han adquirido la significación religiosa de potencia sobrenatural y carácter sagrado, fuerza exuberante y fecundante.

1.1.1.5 LAS RAÍCES GERMÁNICAS

LAS RAÍCES GÓTICAS de *Wihaz*, *devik*, *wihs* posteriormente forman los verbos *wihan* consagrar y *weihnan* estar consagrado. *Weiha* significa sacerdote y *wihaz* acentúa la pertenencia del dominio de los dioses. *Wih* califica el principio divino, el dios que comunica su carácter divino a los lugares y a los templos, al *Thing*, lugar de la asamblea del pueblo. *Vébond*, a las cuerdas que separan la plaza de la asamblea del territorio vecino y *végoda* a las habitaciones de los dioses. Los germánicos determinaron *Wigbed* al altar pagano, en contraparte con *wih*, que posee el sentido de santuario y *vigja* que significa la

acción de consagrar las armas y las runas,¹¹ Todo ello está dentro del contexto de lo numinoso.

El gótico *hails* expresa la idea de salvación, salud, así como la idea de salvación en el sentido de felicidad y beatitud procedente de los dioses. *Wodini heilag* significa “consagrado a Wodan”¹² y *heilagaz* señala la relación con una potencia divina. *Helgi* es lo sagrado vinculado a un lugar, y por transferencia a las personas, será también un nombre regio. *Heligar* posee por tanto, el sentido de salvación procedente de los dioses y de la consagración a los dioses.

1.1.2 LA MANIFESTACIÓN DE LO SAGRADO EN EL MUNDO SUMERO-BABILÓNICO

POR RAZONES DE PROXIMIDAD racial, política, geográfica y mutuas influencias civilizadoras hemos decidido agrupar en esta sección las perspectivas de lo sagrado de las religiones de los pueblos sumero-acadios y asirio-babilónicos. Existen historiadores como Carlos Cid y Manuel Riu, quienes en este mismo bloque incluyen a los hititas (relacionados con los misteriosos hurritas) que figuran como apéndice a una evolución milenaria de un pensamiento religioso muy indoeuropeizados. Nosotros agrupamos a este pueblo con la región indoeuropea, por la cercanía al vocablo *šiu*, de la raíz indoeuropea *dyu* (un ser de luz, de blancura resplandeciente, expresa la noción de dios). Aunque para fines de la

¹¹ Piedras con inscripciones grabadas que ofrecen imágenes, jeroglíficos, casi ilustraciones. Las primeras de ellas datan del periodo cronológico de los siglos III y IV, las segundas del siglo V hasta el XI. Carlos CID, *Historia de las religiones*, Barcelona: Óptima, 2000, p. 298.

¹² También conocido como “Odín” o “Wotan”. Desligado del primordial Padre de Todo, como Zeus de Urano y Cronos, aparece el Odín escandinavo, como el dios supremo nórdico. CID p.305.

historicidad de las religiones, coincidimos que en este bloque tienen más pertinencia que en el anterior. Comenzaremos con la religión de los babilonios, exponiendo de manera breve su teogonía y abordando posteriormente la relación de vocablos con la significación de lo sagrado, así como las dimensiones en que concebían su relación con éste.

Posteriormente haremos lo propio con los sumerios, aunque huelga decir la proximidad de unos y otros, que provocó similitudes de creencias cúllicas.

1.1.2.1 BABILONIA

LA RELIGIÓN BABILÓNICA¹³ tenía una estructura politeísta en virtud de la cual el universo estaba regido por diferentes dioses ocupados en distintas áreas. La cosmogonía y la cosmología de la religión babilónica fueron tomadas casi por completo de la región sumeria; aunque los babilonios hicieron importantes modificaciones, hemos decidido asociarlas para este estudio de lo sagrado bajo este contexto cultural.

Marduk se convirtió en el dios máximo, dado los poderes que le habían conferido los dioses *An* y *Enlil*. Todo hace pensar que existía un paralelismo cúllico entre el rito oficial, el público, y el personal. En este último tenía prominencia el dios privado y la creencia de una pléyade de demonios y dioses del mundo inferior.

Aunque la religión babilónica fue predominantemente ritual y no ética, no estuvo exenta de concepciones morales. Sus principales dioses fueron: Marduk (que aparece como caudillo del panteón y rey del universo en el *Enuma Elish* reordenando el cosmos y creando

¹³ La breve síntesis histórico-religiosa que se presenta sobre la religión babilónica, ha sido tomada de los estudios de César VIDAL, que a su vez han sido recopilados en la *Enciclopedia de las religiones*, Córcega: Plantea, 1997. En contraparte el estudio etimológico de los vocablos sigue basándose en los estudios de Julián RIES, citados con anterioridad.

a la especie humana), Ea (una divinidad menos importante dedicada a la brujería) Tiamat (la diosa del caos que fue vencida por Marduk), Sin (la luna), Shamash (el sol y la justicia), Ishtar (diosa del amor y de la guerra), Hadad (el dios de la tormenta, los vientos y las inundaciones, que la Biblia más tarde presenta como Baal). Nabu (hijo de Marduk, escriba y mensajero de los dioses), cuyo culto llegó a rivalizar con el de su padre en cuanto a popularidad.

Estos dioses más importantes contaban con templos específicos en cuya parte interior se encontraba la imagen de la divinidad en cuestión, pudiendo acercarse a ella sólo el sumo sacerdote y algunos miembros de la corte o el sacerdocio.

La religión babilónica contaba con un estructurado sistema sacrificial e incluía la utilización de prostitutas sagradas (hieródulas). Estas dos circunstancias, unidas a las donaciones de particulares y a su peso político, convirtieron algunos templos en un verdadero emporio económico.

La fiesta más importante era *Akitu*, la celebración del año nuevo en el equinoccio de primavera. Durante ella se celebraban procesiones así como ritos de sacrificio, penitencia y absolución. La fiesta concluía con la unión sexual del rey (representando a Marduk) con una prostituta del templo (representante de la novia de Marduk).

En Babilonia, como anteriormente en Sumer, se desarrolló una importante teodicea, pero también un profundo escepticismo ante los dioses. Esta visión materialista de la fe religiosa, desengañada por la experiencia cotidiana, se sumaba a un auténtico terror ante la idea de la muerte.

En el poema de la creación *Enuma Eliš*, se exalta a dios, Marduk, quien tras vencer a las divinidades lleva a cabo la organización del cosmos. Un primer nivel de lo sagrado

expresa la trascendencia, la manifestación de la gloria y la sabiduría de los dioses. Esa trascendencia divina, herencia de los dioses primordiales, está representada por el término *anūtu*, carácter de Anu, el dios guardián de los estatutos divinos que entroniza Marduk.

El aspecto primordial de la sacralidad se basa en esta trascendencia. Por otro lado, la palabra *ilūtu* y el plural colectivo *ilū* señalan la esencia de los dioses, acentuada por los términos babilonios *sīru* y *rabū*. Junto a esa trascendencia está la manifestación, la hierofanta que se produce por medio del brillo, la luz, el esplendor.

En el vocablo *ellu*, cuya traducción se aproxima a la significación de *sagrado*, califica todo lo que revela y manifiesta la divinidad; por ejemplo los cielos son *ellu* por ser la residencia divina. A esta dimensión primordial y trascendental que se concreta en el dios Anu y a la magnitud hierofánica simbolizada por el dios Marduk que se muestra en su esplendor, se añade la tercera dimensión de lo sagrado de la sabiduría, el dominio del dios Ea, creador del hombre.

El segundo nivel de lo sagrado es el de los objetos relacionados con la divinidad, como el santuario y la cámara nupcial, lugar de la hierogamia donde se manifiesta la potencia divina. Esta sacralidad existe sólo en cuanto que participa en lo sagrado divino. La posición del hombre aparece como en segundo plano. El nivel de la tercera dimensión de lo sagrado divino es la sabiduría, con lo cual la participación del hombre en la dimensión de lo sagrado, se sitúa en el plano de lo espiritual.

La manifestación de la gloria divina es una hierofanta que se produce mediante el esplendor y la emanación resplandeciente de luz. Esta hierofanta es una característica de la religión mesopotámica; la corona luminosa alrededor de la cabeza del dios y el centello de una parte de su cuerpo son muestras de la soberanía divina. En babilonio, *kuddushu* que se

aproxima al significado de lo sagrado, equivale a la similitud que *ellu* evoca como luminoso, claro, brillante.

1.1.2.2 SUMER

COMO SIEMPRE Y en todas partes, los dioses sólo se presentaron al principio de manera confusa, las fuerzas creadoras y soberanas de la naturaleza. La excepción no ocurre entre los dioses sumerios¹⁴ quienes no tenían personalidad definida, incluso el sexo era indeterminado. Muchas divinidades, masculinas o femeninas llevaban el nombre de Nin, que significa señora. Otros reunían los dos sexos: Enlil era llamado “padre y madre que se crea a sí mismo”. Luego se pasó a la representación simbólica del todo por una parte: la montaña divinizada, por la roca y el bosque, por el árbol.

La etapa siguiente en el camino de la individualización consistió en la adopción de formas animales y Marduk fue “el toro negro del abismo”; Enlil “el buye todopoderoso”, Ea, “carnero de Eridu”. Sólo en la antropomorfización alcanzaron la individualidad y los dioses aparecieron como los prototipos perfectos de una humanidad superior, dotados de las mismas cualidades que nosotros, pero elevadas al grado supremo imaginable.

Usan entonces ropas humanas, símbolos sagrados de poder. Son soberanos celestes, habitan las cumbres de las montañas o las profundidades de la tierra, y están organizados jerárquicamente.

¹⁴ El estudio que a continuación se presenta sobre los sumerios, ha sido tomado de dos historiadores de las religiones, anteriormente citados: Carlos CID y Manuel RIU, quienes recopilan su obra en *Historia de las religiones*. El apartado utilizado en esta sección, comprende de la página 158 a la 177.

Es casi imposible deslindar a los sumerios, acadios y babilonios respecto de la cosmogonía que comparten, al menos en la referente a la creación del mundo. Se conocen por textos muy tardíos, sobre todo por las famosas siete tablas de la biblioteca del rey Asurbanipal (s.VII) que afortunadamente recogen la tradición de siglos, incluso milenios.

El sacerdocio estuvo bien organizado y era poderoso. El príncipe o el rey de la ciudad era el gran sacerdote del dios de su propio estado, el *patesi* o rey-sacerdote que purificaba la ciudad y ofrecía sacrificios en su nombre. Los santuarios principales tuvieron también sus grandes sacerdotes. Algunos de estos santuarios tenían verdaderos colegios o sociedades sacerdotales.

La organización del cuerpo sacerdotal era tan complicada que por los menos existían cuarenta cargos diferentes, clasificados entre los que estaban los juradores, los expulsos de demonios, los que calmaban con sus cantos el corazón de los dioses, los que hacían ritos, sacrificios, los adivinos entre otros muchos más.

Lo sagrado en la región de Sumer, se manifestaba por medio de los cilindros A y B de Judea de Lagash. Ahí se utilizaban tres términos para expresar lo sagrado. *Kù-g* tiene el sentido de sagrado, entendido como una pureza original, como una santidad vinculada con la primordialidad. *Mah* acentúa la preeminencia, sobre todo de dioses, de reyes del cielo y de ciertas ciudades o montañas, la prelación y la trascendencia. *Zi-d* indica la justicia de un ser, su integridad.

Estas tres palabras adquieren un sentido preciso en el contexto de los cilindros de Judea. El calificativo *kù-g* insiste en la sacralidad divina vinculada a la preexistencia y a la primordialidad, mientras *mah* acentúa la superioridad de un dios en el contexto de la trascendencia. *Zi-d* expresa la santidad divina, si bien como participación en un orden

jerárquico. De este modo la sacralidad fundamental, reflejada por *kù-g*, pertenece a dos divinidades constitutivas del cosmos, An y Gatumdu, y en grado menor a otros dioses.

Lo sagrado aparece como inseparable de la cosmogonía sumeria, al ser *kù-g*, estado primordial, la pureza original y la armonía perfecta. *Mah* resalta la superioridad del dios principal cuya imagen se encuentra en el santo de los santos del templo sumerio. En lo sagrado primordial, *kù-g*, y en la santidad suprema, *mah*, participan los dioses y los reyes, expresando *zi-d* como manifestación de su santidad

El término *me* pertenece también a lo sagrado sumerio y es la expresión del orden del cosmos. De hecho los *me* o prescripciones aseguran la ordenación del mundo y son indispensables para su funcionamiento. *Me* está ligado al destino; las prescripciones son justas sublimes y fecundas. Es un denominador común que hace armoniosa la acción de todos los dioses en el mundo. Los sumerios conciben el cosmos ordenado, bello y bueno, ya que todos los destinos están determinados por los dioses An, Enlil y Enki quienes dictan los *me*, haciendo así existir las prescripciones. Todos los *me* están en manos de los dioses y a ellos deben someterse dioses y hombres. Los *me* son *kù-g*, puros, primordiales, sagrados, y constituyen un lazo entre los dioses y el cosmos con vistas a mantener este último en la realidad armoniosa de su existencia.

1.1.3. LO SAGRADO EN LAS RELIGIONES MONOTEÍSTAS

PARA ABORDAR ESTA sección de las grandes religiones monoteístas, hemos decidido incluir, además del estudio de Julien Ries, algunos apuntes sobre “La realidad determinante del ámbito de lo sagrado” de J. Martín Velasco; ya que nos ofrece una perspectiva más enfocada al tratamiento de nuestro trabajo, esto es, la relación de lo sagrado con la figura de Dios.

Cualquier persona cuya formación religiosa haya sido cultivada a la luz del judaísmo, el cristianismo o el islamismo, tiene frente a sí, la respuesta casi obvia a la pregunta de lo sagrado. Para estas tres, la realidad determinante del mundo religioso es Dios. Dentro de las religiones proféticas ya mencionadas, lo sagrado es la relación a ese Dios. Se considera persona sagrada a quien sostiene una relación con Él; por ende son acciones religiosas las que están vinculadas con lo divino, así como las revelaciones escritas para los hombres en la Toráh, la Biblia y el Corán. En estos libros se encuentra la Palabra de Dios, que es clave de toda realidad y que a su vez determina todo lo que tiene carácter sagrado diferenciándolo de lo profano.

La religión es *ordo ad Deum* y Dios es por tanto el centro del orden, el mundo establecido por esta relación. Basta con revisar este breve capítulo, para observar la radical diferencia de la manifestación del hecho religioso en las creencias proféticas monoteístas y las anteriormente descritas.

A continuación expondremos un atisbo de la presencia de lo sagrado en el Antiguo Testamento, el Nuevo Testamento y el Corán, auxiliándonos de citas propias de dichos textos para ejemplificar la expresión de lo sagrado en estas religiones monoteístas proféticas.

1.1.3.1 EL PUEBLO DE ISRAEL

Lo sagrado para el pueblo de Israel, se expresa con palabras procedentes de la raíz *qds*, (קדש) (*Kadósh*) que la tradición griega ha traducido con voz derivadas de la raíz *hag*. La raíz *qds* aparece en los dialectos semíticos más arcaicos. La Torá no posee ni una noción abstracta ni una teoría de lo sagrado, lo cual se pone en relación siempre con Yavhéh, el Dios de Israel. Los cuatro elementos que se tienen en consideración son el propio Yavhéh,

el culto que le rinde su pueblo, el pueblo que gobierna (para el que es un salvador) y la palabra de Yavhéh.

Durante el milenio anterior a nuestra era, son escasos los maestros espirituales que no hayan hablado de lo sagrado. El tema del miedo está casi ausente, salvo en algunos textos Elohístas. No existe un vínculo entre santidad e impureza: lo sagrado no es ni un tabú ni una prohibición.

La exhaustiva investigación de semántica histórica hecha por M. Gilbert en su trabajo *L'expression du sacré*,¹⁵ muestra que se produjo un desarrollo de esta noción en el curso del milenio anterior a Jesucristo. Desde el siglo X se deja ver la influencia sacerdotal y a menudo se pone lo sagrado en relación con el culto.

La documentación yahvista insiste en la santificación del pueblo, indispensable para acercarse a Dios. En el siglo VIII, se comienza a cantar a Yahvéh en medio de su corte celestial. Esta imagen se transfiere al pueblo, cuyo servicio divino se distingue por la santificación del *Sabbat*¹⁶ y se comienza a percibir la exigencia de una vida moral de los miembros del pueblo elegido, relacionada con la santidad de Dios.

¹⁵ 203-289.

¹⁶ *Sabbat* o *Shabat*, el día sagrado, dedicado a Yahvéh, proviene al parecer de otros pueblos. Israel pues, recoge la institución del Sábado. Es un precepto del decálogo fuertemente inculcado. En el libro del Éxodo, capítulo 20, se ofrece una motivación teológica, el hombre participa en el descanso de Dios creador; Deuteronomio da una motivación social, descanso de todos sin diferencias de clases. Después de haber proyectado la práctica de la semana con su descanso como esquema de la creación (Gen.1). El sábado es signo de la alianza (Ex.31, 12-17); andando el tiempo constituye uno de los preceptos capitales, clave de la identificación del pueblo (Neh. 13) y hasta lleva a una crisis grave en la guerra (1ª Mac. 2, 32-38). El sábado no se celebra cúlticamente; su

Los profetas que hacen hincapié en esta exigencia son principalmente Amós e Isaías ya que recalcan la incompatibilidad entre la santidad de Yahvéh y el pecado del pueblo. Oseas e Isaías acentúan la piedad salvadora.

Entre Isaías, en el siglo VIII, Ezequiel y el Deutero-Isaías, existe una continuidad estrechamente unida a la experiencia de la historia y en la literatura sacerdotal de la época del exilio en Babilonia, el ámbito de lo sagrado implica una separación con lo profano; se trata sobre todo del culto dedicado a Yahvéh.

Por otra parte, los redactores sacerdotales de la ley de santidad repiten las enseñanzas de los profetas y, al inaugurarse el nuevo Templo, lo sagrado entra en una fase ritual. Los traductores griegos alejandrinos de la Biblia hebrea recurren a *hagios*, raro en el helenismo pagano aunque apto para reflejar el carácter trascendente de la divinidad, y este término hará resaltar la trascendencia de Yahvéh, el Dios santo. Los textos bíblicos del siglo II, presentan una concepción de la santidad profundamente cultural. Lo sagrado en el Antiguo Testamento se sitúa en el contexto de la trascendencia de Dios, cuya expresión más elevada es el “Santo, Santo, Santo” de Isaías.¹⁷

El *Antiguo Testamento* afirma la revelación de la santidad de Dios por sí mismo y por su nombre. Desde el acontecimiento de la alianza, esa santidad es compartida por el pueblo elegido y su signo tangible es el arca de la alianza. De hecho la santidad del hombre exigida por Yahvéh, no es más que una participación en la santidad divina. Dios castiga la

consideración como día sagrado consiste en no trabajar; la transgresión tiene pena de muerte (Num. 15, 32-36) o de excomuni3n (Ez. 20, 13). Tomado de SCHÖKEL. p. 2.

¹⁷ “Y clamaban alternándose: ¡Santo, santo, santo, el Señor de los ejércitos, la tierra está llena de su gloria..! Is. 6,3.

infidelidad si bien redime el pecado del hombre. En esta participación se inscribe el culto, que protege y aumenta la santidad del hombre.

De manera más explícita, encontramos en el Libro del Levítico,¹⁸ las manifestaciones sagradas del pueblo de Israel. Entre el primer y el séptimo capítulo, son clasificados los sacrificios, reguladas sus prácticas y ceremonias.

Para poder atisbar el horizonte de lo sagrado en el pueblo de Israel, es necesario contrastar las diferentes acepciones del término “sacrificio”.¹⁹ Para ello presentamos a continuación el breve apartado que Luis Alonso Schökel dedica sobre este tema:

¹⁸ El libro del *Levítico* comprende una serie de normas tanto del ámbito del sacerdocio, como del laico y civil. Es considerado un libro sagrado dado el carácter de sentido religioso profundo expresado en sus páginas sobre las prácticas religiosas y la necesidad de expresión del Pueblo de Yahvéh. Este texto junto con el final del Éxodo y buena parte de Números, con las Crónicas y algunos capítulos de Ezequiel, son testigos de la importancia que asume hoy el culto y el sacerdocio en la vida de los judíos después del destierro. Tomado de Luis Alonso SHÖKEL, *La Biblia del peregrino*, [Edición de estudio, Tomo I, 2ª Edición], Navarra: Editorial Mensajero Verbo Divino, 1987, p. 226.

¹⁹ *Sacrificio (sacrum y facere)* (hacer). Acción que consiste en hacer algo sagrado, es decir, en hacer una cosa, un animal o un ser humano pase a ser propiedad de Dios en señal de homenaje y adoración. En las religiones evolucionadas esta acción está generalmente reservada al ministro sacerdotal, mediador oficial entre Dios, el altar las ofrendas y los creyentes. En las religiones menos evolucionadas el sacrificio tiende a obtener, en una especie de intercambio de tiempo comercial, un incremento de vida humana (como la magia). A veces hasta la eficacia esperada del rito sacrificial proviene de suponer que éste produce un acto de violencia que tuvo lugar en el tiempo mítico de los orígenes y que puso en marcha la sucesión ininterrumpida de muertes y nacimientos, sobre cuya base se organiza la vida social humana, inserta en los ritmos cósmicos de la fecundidad natural. En sentido pasivo designa la realidad ofrecida. Tomado de Olivier DE LA BROSSE *Diccionario*

El hombre sacrifica algo suyo por un bien superior: sacrifica un órgano propio a su propia vida, parte de su fortuna a su salud, sacrifica algo suyo por un ideal, por otra persona a quien ama, con la que desea reconciliarse. Todo sacrificio es personal, porque lo sacrificado es nuestro y querido o apreciado. Este aspecto puede llegar a su máxima intensidad cuando uno se sacrifica a sí mismo: No hay mayor amor que dar la vida por el amigo. Este uso de la palabra ha olvidado la etimología de “sacrificio”, “hacer sacro”. Si referimos nuestro concepto común a nuestras relaciones con Dios, el sacrificio alcanza su sentido original y plenario.²⁰

En el libro del Levítico, se encuentra escrito desde el papel del oficiante hasta el significado de los ritos (como el holocausto) que componen la ley religiosa del pueblo judío. Las funciones que desempeñan los sacerdotes; tales como ofrecer la sangre, preparar el fuego, inmolar la víctima; las de los laicos, como conducir a la misma al altar, la degollarla, destellarla y descuartizarla, etc...

La realización de los holocaustos (oferta total a Dios). Estos constituyen el sacrificio por excelencia. El animal es de uso doméstico, el instrumento de trabajo; la sangre la sede de la vida, representa vicariamente la vida del ofrendante que se derrama sobre el altar. El fuego que purifica y transforma.

La finalidad del sacrificio es agradar el Señor, de modo que la acepte por los pecados. De parte del hombre y en el lenguaje aplicado a Dios la ceremonia es material y corpórea pero cargada de simbolismo. Carne y grasa se convierten en aroma insustancial que Dios acepta y aspira.

del cristianismo, Sección de Teología y Filosofía, Vol. 131. Barcelona: Herder, 1974, p. 666.

²⁰ SHÖKEL, p. 230.

En el libro del Levítico, también se mencionan las ofrendas vegetales, los *minha* que significan tributo (no compuestos de carne, grasa y sangre), propias de una cultura agraria; se ofrece lo mejor del trigo, el aceite, el incienso. El ofrendante en estas culturas agrarias es un labrador y el sacerdote interviene en el rito de quemar el fruto de la tierra.

Entonces pues, el pueblo de Israel se entrega para reconocer la soberanía de Dios, agradecerle sus beneficios, expresar su arrepentimiento, reconciliarse con él, testimoniar su fidelidad. A su vez Dios acepta el don y lo consagra.²¹ De este modo se manifiesta la expresión de lo sagrado.

1.1.3.2 EL MUNDO CRISTIANO

LO SAGRADO JUDÍO y cristiano se distinguirá como una nueva toma de posesión por Dios de su dominio sobre el mundo, derivándose de la historia sagrada en la que la acción divina se introduce soberanamente para tomar sobre sí la propia acción del hombre.²²

El Apocalipsis (4,3-8) presenta al trono de Dios rodeado por veinticuatro ancianos vestidos de blanco y cuatro seres vivientes que proclaman *hagios, hagios, hagios kurios ho theos, ho pantokrator*. El *trishagion* de Isaías se une a la visión de Ezequiel (1, 4-14); lo sagrado aparece como la naturaleza de Dios y el atributo de su poder y de su eternidad; es el canto de su trascendencia. En el Apocalipsis (6, 10) los primeros mártires llaman a Dios *hagios alethinos* santo y en Juan (17, 11). Jesús se dirige a su Padre con la innovación de

²¹ Del latín *consecrare* (*cum* y *sacer*) acto exterior de la religión por el que se pone aparte a una persona o a una cosa, de manera oficial y de suyo para el culto de Dios: la intención primaria de toda consagración es la de significar el soberano dominio de Dios sobre los seres creados por él. BROSSE, 666.

²² Diccionario de teología BOUYER.

“Padre santo”. *Hagios* significa la esencia misma de Dios y aparece como el fundamento de la santidad de Dios, es la base de la santificación de los bautizados en su nombre. En los sinópticos, la oración de Jesús, el padrenuestro (Mt 6,9; Lc 11,12) enseña que el nombre divino revela la santidad en su aspecto personal, ya que Dios manifiesta su santidad por medio del hombre.

Jesús es *hagios* (Lc 1, 35) lo cual implica una relación directa entre la santidad y la filiación divina; el término *hagios* designa al Espíritu Santo así como al futuro hijo de María. De hecho, la santidad de Dios se encuentra como esencia, en el hijo que va a nacer, el santo de Dios (Lc 4, 3-4; Mc 1, 24; Jn 6, 69). La línea mesiánica confluye en los Hechos de los Apóstoles y en la Carta a los Hebreos y la expresión *ho hagios pais* es una alusión a *Hebed Yahvéh* del Deutero-Isaías. En realidad, estos textos insisten menos en el origen divino que en la misión redentora, estando el Mesías encargado de la santificación (Act 3, 14; Lc 4,16) y de esta misión mesiánica se desprende lo sagrado del culto, que permanece en estrecha relación con lo sagrado trascendente.

Las raíces de la concepción del Nuevo Testamento se encuentran en el Antiguo, como se puede constatar por el empleo de los mismos símbolos. El *Pneuma Hagion* es una fuerza divina que actúa y da lugar a milagros (Mt 12, 28) a Pentecostés (Act 2, 4-17) y también a la sabiduría, a la ciencia y a la fe (1ª Cor 12, 10). Por otra parte el Espíritu Santo ha asignado a Jesús la función de Mesías (Act 10, 38; Lc 4, 18; Mt 3, 16) la suprema justificación mesiánica por el poder de Dios, ya que una fuerza divina está actuando en el mundo. (1ª Cor 6,11; Jn 3, 5-8) El Espíritu es una persona que actúa (Act 4,25; 28,25) y habla a los apóstoles (Act 8, 20; 10,19; 11,12) En Lucas especialmente, el sentido de

hagion se impone y mediante la noción de lo divino, se opone al espíritu natural y al espíritu demoníaco.

El *Nuevo testamento* presenta a Jesús como *hagios pais*, centro de la comunidad, sacerdote, templo y víctima, mientras en los Hechos nos muestran a la comunidad de Jerusalén colmada del Espíritu Santo. Según 1ª Pe 2,9, el pueblo es santo, enraizado en la santidad de Dios, fundado por Cristo y animado por el Espíritu Santo. Este pueblo es la Iglesia santificada por Cristo. Los apóstoles y los discípulos han insistido en la santidad y en lo sagrado. Lo sagrado no es ni un tabú ni una prohibición, sino que procede de la presencia de Dios, de Cristo y del Espíritu Santo en medio de un pueblo nuevo. En el Apocalipsis, lo sagrado cultural está presente por todas partes y se ve la santidad con un enfoque escatológico.

Los autores del Nuevo Testamento eligieron *hagios* y con esta palabra calificaron a Dios, Jesús, el Espíritu, los bienes mesiánicos, la Iglesia, el culto y los cristianos. Base de la santidad que realiza la unidad del Padre, del hijo y el Espíritu, *hagios* es también el calificativo de la Iglesia y de los fieles inmersos en la santidad alcanzada por mediación de Cristo, lo que constituye la gran novedad en relación con el Antiguo Testamento. Durante tres decenios de controversias y discusiones (1950-1980) sobre lo sagrado y gracias a la aportación de la historia de las religiones, los teólogos han hecho rescatar esta novedad, ya acentuada con vigor por los padres de la Iglesia. Lo sagrado cristiano es lo sagrado del Dios vivo, que se hace presente por mediación de Jesucristo (en tanto que lo sagrado de las religiones paganas se refiere a diversas divinidades), lo sagrado cristiano hace referencia a un Absoluto, al Dios de los cristianos. Esto es en lo que se distingue de lo sagrado de

religiones paganas y significa su superación total, gracias a la mediación de Cristo. Junto a lo sagrado anónimo que se refiere a un ídolo convertido en absoluto por el propio hombre.

Por medio de lo sagrado en sentido mesiánico, el cristiano entra en el camino de la salvación. No se trata de una vía de oposición entre lo sagrado y lo profano, sino del camino de Dios que lleva a la creación a su plenitud, cuyo centro y cima se hallan en Jesucristo. Dentro de este sagrado mesiánico, se pueden distinguir primero lo sagrado substancial, el cuerpo de Cristo, cuerpo eucarístico y cuerpo místico. A continuación se encuentra lo sagrado de los signos, que participa de lo sagrado sustancial y que son los sacramentos, símbolos eficaces de la economía de la salvación. A éstos vienen a añadirse otros dos niveles. Lo sagrado pedagógico es el conjunto de signos que permiten el funcionamiento de la economía de la salvación en una relación recíproca Dios-hombre, expresada por palabras, gestos, lugares, tiempos y fiestas, lo cual constituye el tercer nivel. Por último, en el cuarto nivel se halla la santificación de lo cotidiano gracias a su referencia a Dios por medio de Cristo que se manifiesta en la oración, en el ritual, las bendiciones y en el simbolismo cristiano.

De este modo, en la historia de las religiones y de la humanidad, lo sagrado cristiano ocupa un lugar privilegiado puesto que lo sagrado del Dios vivo, venido al hombre por medio de los bienes mesiánicos, tiene la misión de situar a éste dentro de la realidad mesiánica del Nuevo Testamento y de la Iglesia.

1.1.3.3 EL ISLAM

EN ÁRABE LA PALABRA *Harām* cuya raíz es *hrm* significa poner aparte, o poner a disposición de la voluntad divina. Se considera que son *harām* todos los lugares dedicados al culto que a su vez han sido sacralizados por la presencia divina y por los ritos ahí

realizados, por ejemplo: la Ka'ba, los territorios de La Meca y de Medina, la roca de Jerusalén, la tumba de Abraham en Hebrón. Estos lugares están prohibidos al no musulmán y sólo son accesibles al musulmán purificado por la fe y las abluciones. Es sagrado, o *harām*, por decreto divino, toda propiedad privada, y por último son *harām* por su impureza, (es decir prohibido) la carne de cerdo, las bebidas fermentadas, la apostataría, el asesinato, el robo, la fornicación y el falso testimonio. Dentro de esta tercera aplicación de *harām* no entra ya la categoría de lo sagrado sino la noción ética, pues la impureza provoca una prohibición por parte de Dios. En el Corán aparece también, diez veces, la raíz *qds*, tomada de la Biblia (en la sección anterior abordamos esta raíz) para expresar la santidad perfecta de Allāh.

La *baraká* es una noción anterior al islamismo que procede de lo sagrado árabe; ya en el Islam se considera como una bendición de Allāh, el don concedido por Él de realizar buenas acciones. El análisis de este vocablo manifiesta la presencia en el Islam de una doble corriente, por una parte, del monoteísmo intransigente que sitúa en Allāh la fuente de lo sagrado, que es el Dios santo, al-Quddūs y por otra, diversos caracteres tomados de las tradiciones arcaicas.

La voluntad divina y la trascendencia absoluta de Dios gobiernan lo sagrado. El Corán es sagrado a los ojos de los fieles, pues constituye el bien más valioso otorgado a los hombres y todo el culto está centrado en el Verbo eterno de Dios convertido en Libro. El Islam rechaza el sacerdocio y lo sagrado de orden sacramental y ha depurado las costumbres ancestrales, si bien conservando lo esencial. Las mezquitas, lugares de oración y de enseñanza, están reservadas a Dios y el viernes no es un día sagrado, a diferencia del *Shabbat* judío o el Domingo cristiano, sino un día especial meramente dedicado a la

oración. El rechazo del sacerdocio y de cualquier intermediario humano entre el fiel y Allāh lleva al Islam a insistir en el comportamiento del hombre. Ésta es otra de las grandes diferencias que separan a las tres grandes religiones monoteístas del mundo.

Aquí terminamos con los estudios de Julián Ries, que presentan una acuciosa investigación de los distintos vocablos que el hombre antiguo ha elevado en búsqueda de expresar lo indecible, lo intangible, lo sagrado. Con este breve recorrido histórico, apenas hemos trazado una de las vertientes interpretativas de este término; por consiguiente es momento de abundar en los estudios realizados sobre los aspectos sociológicos y fenomenológicos de lo sacro.

1.2 PERSPECTIVA SOCIOLOGICA Y ETNOLOGICA

ESTA PRIMERA PERSPECTIVA de lo sagrado, partiendo de estudios sociológicos y etnológicos, nos llevará a revisar algunos de los autores más representativos, como lo son Emile Durkheim y Roger Caillois; cabe mencionar que son muchos otros estudiosos los que han incursionado en el aspecto sociológico de lo sagrado. Para un estudio más completo de esta perspectiva, recomendamos revisar las investigaciones sobre este rubro de Marcel Mauss y Henri Hubert,²³ Laura Levi Makarius,²⁴ René Girard,²⁵ y Lucien Levy-Bruhl.²⁶

²³ Marcel MAUSS (1873 -1950) y Henry HUBERT (1872-1927) se dedicaron al estudio de las funciones sociales de lo sagrado. Discípulos de la doctrina de Durkheim. Dedicaron gran parte de sus investigaciones al estudio del Tótem como símbolo del clan, continuando con las investigaciones en torno al *maná* como matriz de lo sagrado, propuesto por Durkheim.

²⁴ Laura LEVI MAKARIUS gira parte de los estudios de Mauss y Hubert en busca de una nueva interpretación sociológica del *mana* y de lo sagrado en las religiones primitivas.

1.2.1 EMILE DURKHEIM

EN SU OBRA, *Las formas elementales de la vida religiosa*, define la religión como un sistema solidario de creencias y de prácticas relativas a cosas sagradas. Asimismo concibe la sociedad como una realidad *sui generis* que administra lo sagrado. En esta última, a su vez, propone la diferencia entre el ámbito sacro y la existencia ordinaria, como una división del mundo en dos dominios, que comprenden a su vez el pensamiento religioso: uno, todo lo que es sagrado y el otro, todo lo que es profano. Estos dos ámbitos son inconciliables por

²⁵ René GIRARD en la obra *La violence et le sacré* enfoca su investigación a la propuesta de la siguiente tesis: “Se llamarán religiosos todos los fenómenos relacionados con el recuerdo, la conmemoración y la perpetuación de una unanimidad enraizada siempre en última instancia en la muerte de una víctima emisaria”.

²⁶ Para LEVY-BRUHL (1857-1939) quien como filósofo mantiene su distancia frente a los estudios sociológicos, aborda sin embargo el tema desde la colectividad, por tanto se le inscribe en este rubro. Lo sagrado interviene en las relaciones del hombre tribal con los seres sobrenaturales y se manifiesta sobretodo en los lugares que representan simbólicamente a los seres sobrenaturales. Sitúa a lo sagrado en el comportamiento del hombre arcaico en la función simbólica sentida y vivida por el hombre en el interior de una sociedad tribal, considerándolo relacional. Levy-Bruhl, en oposición al apriorismo formalista y a toda moral teórica, intentó mostrar la idea de la intervención sacra en las relaciones del hombre tribal con los seres sobrenaturales, ya que éstos se manifiestan sobre todo en lugares que representan simbólicamente a dichos seres. Este teórico sitúa a lo sagrado en el comportamiento del hombre arcaico en la función simbólica, sentida y vivida por el hombre interior de la sociedad tribal. Lo sagrado pues lo considera relacional a un modo concreto y a una situación determinada. Su teoría del pensamiento pre-lógico, intenta diferenciar el pensamiento de las civilizaciones primitivas de las civilizadas, según Levy-Bruhl todo se representa para el primitivo envuelto en una tupida red de participaciones y exclusiones místicas dentro de un universo de fuerzas ocultas.

naturaleza y por esencia, hasta el punto de formar dos mundos sin vínculos entre sí. Los dos géneros, no pueden acercarse y conservar al mismo tiempo su naturaleza propia. Por otra parte ambos son necesarios para el desarrollo de la vida, el uno como el medio en que ésta se desenvuelve y el otro como fuente inagotable que la crea la mantiene y la renueva.

Introduce en su teoría, el concepto de *maná*²⁷ *totémico*, como constitución de una fuerza colectiva y anónima del clan, trascendente e inmanente a la vez; es el dios impersonal, principio de lo sagrado. Ocupando el lugar del etnólogo, el sociólogo Durkheim intenta explicar el origen y la naturaleza de lo sagrado apostando a la sociedad, como entidad capaz de despertar la sensación de lo divino, creando lo sagrado como un traspaso de potencia;²⁸ es decir la acción colectiva del clan suscita en ella la sensación de lo sagrado, es creado y transferido al Tótem, que es el cuerpo visible del dios.

Para Durkheim, lo sagrado da origen a la religión, al rito, al culto; rechazando cualquier postura sobre una posibilidad de lo sobrenatural, se trata de una categoría

²⁷ *Maná*, proviene de la cultura Polinesia (lo mismo que la palabra *Tabú*, utilizada para designar *Maná* negativo), significa una potencia misteriosa y activa, de alguna manera sobrenatural, que encierra en sí eficacia, honor, riqueza y que puede aparecer ligada a las personas, acciones o cosas más diversas. Codrington es quien retoma por vez primera el término *maná* como parte de sus estudios sobre los melanesios en su obra *The Melanesians* en 1891.

²⁸ Potencia, la primera presentación madura del término, la elabora Aristóteles especialmente en la *Metafísica*. donde examinó el concepto de posibilidad, en muchos aspectos íntimamente ligados. Tomaremos para estudio la perspectiva que aborda el término como el poder que tiene una cosa de producir un cambio en otra cosa para pasar a otro estado. Esta significación es la que Aristóteles considera más importante en su *Metafísica*. FERRATER, p. 459.

colectiva, no de una salvación individual. Como menciona en el boletín de *La Société Française de Philosophie*,²⁹ “los dioses son los pueblos pensados simbólicamente”.

1.2.2 ROGER CAILLOIS

ESTE AUTOR, COMO parte de la escuela francesa de historia de las religiones de orientación sociológica, funda en 1938 *Le College de Sociologie* junto con Georges Bataille. Comulga con la perspectiva de Durkheim, ya que según su obra *El hombre y lo sagrado*,³⁰ afirma que toda concepción religiosa del mundo implica la distinción entre lo sagrado y lo profano por tanto, opone al mundo donde el fiel se consagra libremente a sus ocupaciones ejerciendo una actividad sin consecuencia para su salvación, un dominio donde el temor y la esperanza le paralizan alternativamente y donde, como al borde de un abismo, el menor extravío, en el menor gesto, puede perderle irremediablemente.

En esta obra, busca devolver a “la sociedad un sagrado activo, indiscutido e imperioso con fin de hacer funcionar los resortes profundos de la existencia colectiva”.³¹ En efecto lo sagrado aparece como una categoría de la sensibilidad. Verdaderamente, es la categoría sobre la que descansa la actitud religiosa, la que da su carácter específico, la que impone al fiel un particular sentimiento de respeto que inmuniza su fe contra el espíritu de libre examen, la sustrae a la polémica y la coloca fuera y más allá de la razón. Es, a su vez, una categoría colectiva que tiene su origen en la sociedad, como una esfera de fuerzas creadas por la sociedad y sobreañadidas a lo real.

²⁹ Emile DURKHEIM, *Le problème religieux et la dualité de la famille* en *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, No. 13, París, 1913, p. 64.

³⁰ Roger CAILLOIS, *El hombre y lo sagrado*, [Versión castellana de *L'homme et le sacré*, traducción de Juan José DOMENCHINA], México: Fondo de Cultura Económica, 1942.

³¹ RIES, 35.

Para Caillois, lo sagrado es una experiencia que a su vez meramente vivifica el conjunto de las distintas manifestaciones de la vida religiosa. La religión implica siempre el reconocimiento de esta fuerza con la que el hombre debe contar.³²

El mundo de lo sagrado se opone al mundo de lo profano entre otras características, como un mundo de energías a un mundo de sustancias. De un lado fuerzas, de otras cosas. Una cosa posee definición por naturaleza fija, en cambio una fuerza puede traer bienes o males según las situaciones particulares de sus manifestaciones sucesivas. Es buena o mala no por naturaleza sino por la orientación que se le da.

En el fondo lo sagrado suscita en el fiel exactamente los mismos sentimientos que el fuego en el niño: el mismo temor de quemarse, el mismo afán de encenderlo, idéntica emoción de lo prohibido igual creencia de que su conquista trae fuerza y prestigio, o herida y muerte en caso de derrota. Y así como el fuego produce a la vez bien y mal, lo sagrado desarrolla una acción nefasta y recibe los calificativos opuestos de puro e impuro, se definen con sus límites propios las fronteras mismas de la extensión del mundo religioso,³³ el cuál meramente es la suma de las relaciones que el hombre religioso mantiene con lo sagrado, a su vez, es un mundo de fuerzas que son buenas o malas según la dirección con que se les tome. “Bajo una forma elemental, lo sagrado representa pues ante todo, una energía peligrosa incomprensible, difícilmente manejable, eminentemente eficaz”.³⁴ La santidad es lo sagrado benéfico, la impureza lo sagrado maléfico y ambas, se oponen a lo profano.

³² CAILLOIS, 14.

³³ CAILLOIS, 32.

³⁴ CAILLOIS, 21.

Para Caillois, lo sagrado se presenta como una propiedad estable o pasajera que afecta a unos seres, espacios, tiempos, cosas que reviste a estos seres o cosas de las que se posesiona; pertenece como una propiedad estable o efímera a ciertas cosas (los instrumentos de culto), a ciertos seres (el rey, el sacerdote), a ciertos lugares (el templo, la iglesia, el sagrario) a determinados tiempos (el domingo, el día Pascua, el de Navidad). No existe nada que no pueda convertirse en sede de lo sagrado revistiendo así a los ojos del individuo o de la colectividad un prestigio inigualable. Es una cualidad que las cosas poseen por sí mismas que una gracia mística les concede. Lo sagrado es siempre, más o menos aquello a lo que no puede uno aproximarse sin morir.

Caillois esbozando una teoría sociológica, presenta dos formas de lo sagrado: lo sagrado de respeto y lo sagrado de trasgresión. Lo sagrado de respeto se entenderá como lo reservado, lo separado, “se trata de un sagrado negativo encargado de mantener el orden social de la tribu considerada como una totalidad viva”.³⁵ Por así decirlo, es el principio de la obediencia, del poder como una fuerza sobreañadida de supremacía, invisible, irresistible. Esta autoridad, a su vez, permite el mantenimiento del orden social y prohíbe todo aquello que pueda irrumpir en el mismo. Por otra parte existe lo sagrado de trasgresión que se basa en la teoría social de la fiesta;³⁶ ésta constituye a su vez la posibilidad de recrear lo sagrado. Es la ruptura que permite, por medio de su explosión y efervescencia, marcar el declive y el crecimiento de la concepción cíclica de la sociedad. Las prohibiciones, anteriormente señaladas por lo sagrado de respeto, son permitidas durante la

³⁵ RIES, 38.

³⁶ La teoría social de la fiesta de Caillois, es retomada de los estudios sobre las fiestas tribales de Durkheim.

celebración de lo sagrado por trasgresión, así se vuelve al período de vigor. La fiesta, con sus excesos, permite renovar a la sociedad de su desgaste y darle validez a esas regulaciones a las que será sometida al término de la trasgresión.

Finalmente Caillois apuntala el cambio que sufren las sociedades primitivas con la conformación del Estado, ya que este actor, imposibilita la salvación colectiva que en un inicio había propuesto Durkheim. Se habla de sociedades evolucionadas cuya búsqueda de lo sagrado se convierte en un tópico individual; es decir, lo sagrado se vuelve un asunto interior. En esta etapa es precisamente donde nacen las grandes religiones y las instituciones marcan una conquista distinta, el camino de la mística, del saber, del poder y el otro camino: el de la renuncia.

1.3 PERSPECTIVA FENOMENOLÓGICA

EN ESTA SECCIÓN nos enfocaremos a los estudios sobre lo sagrado de corte fenomenológico. Para abordar lo expresaremos brevemente algunos supuestos que plantea esta perspectiva: La fenomenología existe desde el momento en que una cosa se muestra a alguien y éste comienza a hablar de ella. Por ende el hombre busca identificar fenómenos que pueda comprender y dar testimonio de ellos a partir de una experiencia vivida. La función de los estudios de corte fenomenológico no sólo es comprender esta experiencia, sino darle un significado tanto a la realidad como a lo vivido. La finalidad de esta ciencia es explicar e intentar deducir un sentido, a partir de las conexiones entre los fenómenos que se observan en una experiencia vivida.

Así pues, en el marco de los estudios fenomenológicos sobre la religión, se trata de describir comprender e interpretar los hechos religiosos. Sin embargo existen ámbitos que no le competen al teórico de dicha ciencia, como lo son el de los valores éticos, estéticos y

religiosos. Escapa a su interés el emitir un juicio o una apreciación sobre éstos, exclusivamente le atañe el sentido que sea capaz de dilucidar a partir de ellos. Se limita a describir los fenómenos y a comprenderlos ignorando incluso el mensaje, último de la religión ya que considera que eso corresponde a otros ámbitos de estudio como la teología.

La crítica de los fenomenólogos a las otras disciplinas que estudian la religión son de diversa índole; por ejemplo, difieren de los historiadores, ya que argumentan que éstos sólo documentan el fenómeno religioso desde un punto de vista profano, situándolo bajo una óptica exclusivamente histórico-cultural. Reprochan a los sociólogos, el hecho de haber reducido la religión a una mera investigación sobre la conciencia religiosa de la humanidad.

La propuesta fenomenológica presume abarcar el fenómeno religioso desde una perspectiva más diversa, al inquirir sobre la naturaleza de lo sagrado y su función en la historia religiosa de la humanidad ubicando el fenómeno religioso como aquello que aparece en el centro de las ciencias de las religiones.

Abordaremos esta perspectiva desde los estudios de Nathan Söderblom, Rudolph Otto y Gerardus van der Leeuw. A pesar de que sus investigaciones son de corte fenomenológico, cada uno presenta propuestas distintas, todos coinciden en que el estudio de este fenómeno es inseparable del estudio del hombre religioso y de su comportamiento, lo cual enriquece la aproximación a lo sagrado que se pretende lograr con este capítulo.

1.3.1 NATHAN SÖDERBLOM

EL PRIMERO DE LOS fenomenólogos que abordaremos en esta sección es el pastor Nathan Söderblom,³⁷ teólogo e historiador de las religiones, cuya investigación en el contexto de la historia de las religiones, comenzó en el polémico momento en que las religiones

³⁷ Trönö, Suecia 1866-1931.

primitivas, el origen de las creencias religiosas y la formación del monoteísmo, se debatían álgidamente en el ámbito académico.

Estudioso y seguidor de las ideas de Schleiermacher,³⁸ parte de la importancia de la noción de lo sagrado sobre la noción de Dios; es decir, plantea que una religión puede existir incluso sin una idea o concepción precisa de Dios, pero jamás sin una noción de lo sagrado en oposición a lo profano. Sustenta sus ideas partiendo del Budismo, cuya ausencia de Dios no representa un obstáculo en el camino de la salvación ya que su doctrina se sustenta en sí misma en lo sagrado.

Al igual que Schleiermacher, busca en la esencia del fenómeno religioso, la distinción entre lo sagrado y lo profano, a diferencia de los sociólogos, quienes buscan en el culto, en la idea de la divinidad, y en las creencias del hombre religioso la esencia de lo

³⁸ Friedrich Ernst Daniel SCHLEIERMACHER (1768-1834), nació en Breslau y educado en una comunidad protestante morava de los herrnhutianos, estudió teología y filosofía en Halle. Aunque dedicado primordialmente a sus labores de pastor en Berlín. Seguidor ávido de las ideas de Platón, Spinoza, Jacobi y Kant. El punto culminante y más influyente de la doctrina de Schleiermacher lo constituye su filosofía de la religión. En oposición al voluntarismo, que reduce la religión a la moral y al racionalismo que la convierte en metafísica o en religión de la razón, este filósofo acentúa la importancia del sentimiento y la vivencia íntima de la religiosidad. Sus estudios sobre el dogma, el milagro y la divinidad, lo convirtieron en referencia obligada de la escuela fenomenológica del estudio de las religiones. Schleiermacher que en su primera época llegó hasta el máximo alejamiento del dogma, procuró finalmente relacionar su tesis del sentimiento individual de dependencia con el cristianismo histórico; sin embargo siguió refiriendo la dogmática de un modo directo a cada una de las vivencias religiosas sin admitir que éstas pudieran independizarse de aquellas. Su obra principal se titula *Sobre revelación y mitología* [*Ueber Offenbarung und Mythologie*], cuya edición crítica está a cargo de Rudolph Otto. FERRATER MORA, 624.

sagrado. Difiere asimismo también de los etnólogos, quienes afirman que, es el estadio mágico que experimenta el hombre primitivo, previo a la experiencia religiosa, subestimando por tanto lo sagrado en estas civilizaciones. En este sentido, Söderblom afirma que la religión no ha de comprenderse, en primer término como *ordo*³⁹ *ad* Deum sino como *ordo ad sanctus*, en relación con lo sagrado. Opina, a su vez, que la esencia del fenómeno religioso reside en la distinción entre lo sagrado y lo profano, por lo cual, lo sacro está considerado como un poder o una entidad misteriosa vinculada a ciertos seres,

³⁹ Orden: disposición o arreglo. El orden es según Aristóteles una de las formas o clases de medida. Para el estudio de lo sagrado, ésta debe entenderse sin embargo en sentido “ontológico” y no sólo como arreglo especial de cosas entre sí o de las partes entre sí de una cosa. Por eso Aristóteles, en la *Metafísica*, vincula el orden en tanto que disposición, con el hábito, y supone que la diferencia fundamental entre ambos reside en la menor permanencia del primero. Desde este punto de vista puede decirse también, que el orden es una determinada relación recíproca de las partes: *relatio partium ad invicem*. Para San Agustín, el orden (*ordo*) es uno de los atributos que hace que lo creado por Dios sea bueno. El orden es una perfección desde el punto de vista metafísico. El orden es la subordinación de lo inferior a lo superior. Según Santo Tomás, orden significa la relación recíproca de las partes: *Positio vero non addit supra ubi, nisi ordinem partium determinatum, quae nihil est quam determinata relatio partium ad invicem*. De ahí que Brian Coffey proponga como definición del término *ordo*, en el lenguaje de Santo Tomás, una fórmula compuesta por varios elementos que éste distingue: la disposición de una pluralidad de cosas u objetos de acuerdo con la anterioridad y la posteridad en función de un principio. En todo caso lo fundamental para nosotros es entender que la relación de las partes respecto a un espacio, que es para los modernos la primera imagen que suscita la palabra orden, está vinculada y aún subordinada a la relación respecto a la clase a la cual pertenecen las partes y en último término, respecto a la idea. José FERRATER MORA, *Diccionario de filosofía*, Tomo II, Buenos Aires: Sudamericana, 1971. pp. 337-339.

cosas, acontecimientos o acciones. El concepto de lo sagrado parece haber sido la relación del espíritu ante lo que es sorprendente, nuevo, terrorífico.⁴⁰

A pesar de ello concuerda con la escuela de Durkheim al tomar como base para su investigación, la oposición entre lo sagrado y lo profano, así como sus estudios sobre el *mana*. Söderblom retoma el término *maná*,⁴¹ y designa con éste el carácter de lo sagrado positivo, es decir, una potencia reguladora en oposición a lo sagrado negativo; a este último le llama *tabú*,⁴² y encierra todas las prohibiciones y nociones de peligro.

La aportación más importante de este teórico, es haber puesto en discusión el origen psicológico de lo sagrado como la reacción del espíritu ante lo que es sorprendente, nuevo, terrorífico, ya que ése es el camino que retoma Rudolph Otto en su investigación sobre lo *numinoso*.

⁴⁰ Nathan SÖDERBLOM, *The living God: Basal Forms of Personal Religion*, Boston: Beacon, p. 56. 1962.

⁴¹ *Maná* es interpretado por Söderblom y van der Leeuw, en el sentido de fuerza impersonal, difusa. Lo importante de esta perspectiva es la relación que guarda con la potencia, cualquiera que sea el término con el que se la designe y la forma concreta en que se la interprete, con lo sagrado. Juan MARTIN VELASCO, p. 106.

⁴² Término tomado de la religión polinesia y que se refiere a las personas y cosas que resultan peligrosas y con las que, por lo tanto, no debe producirse relación. En un sentido más amplio y menos exacto, el tabú vendría a ser una prohibición ritual relacionada con una cuestión, persona o conducta, bien porque éstas son consideradas demasiado sagradas o bien por ser inmundas. César VIDAL, *Enciclopedia de las religiones*, Barcelona: Planeta, 1997, p. 595.

1.3.2 RUDOLPH OTTO

EL PRIMER TEÓRICO que introduce el término de “lo sagrado” en el ámbito de la ciencia moderna de las religiones es Rudolph Otto,⁴³ en su obra *Lo santo, lo racional y lo irracional en la idea de Dios*; en ella analiza las modalidades de la experiencia religiosa en vez de estudiar las ideas de Dios o de la religión. Dotado de una gran penetración psicológica y con una doble preparación de teólogo e historiador de las religiones, extrae su contenido y sus caracteres específicos dejando de lado el aspecto racional y especulativo de la religión, iluminando en su investigación el lado irracional.

Retomando los estudios de Söderblom,⁴⁴ no hace una referencia a una actitud religiosa, sino a un ámbito, es decir una realidad en la que se pueden inscribir diversas manifestaciones que a su vez por medio de elementos, símbolos, ritos, tanto objetivos como subjetivos, pueden componer un hecho religioso.

Por lo tanto, aunque lo sagrado preexiste al hecho religioso, este último no puede disociarse de lo que el llama un “ámbito sacro”. Para delimitar la expresión anterior, es necesario explicar que no se refiere a una realidad, sino a un orden de realidad; es decir que puede manifestarse tanto en actos subjetivos como objetivos. Puede registrarse en una realidad objetiva, árbol, roca, copa, pero no por ello estos elementos concretos se confunden con lo sagrado, meramente participan en distintas circunstancias del ámbito sacro.

⁴³ Rudolph Otto, no sólo retoma los estudios de Söderblom, sino que es un ávido lector de Feuerbach, Leonard Nelson, W. BOUSSET, Schleiermacher entre otros teóricos.

⁴⁴ Otto conoce a SÖDERBLOM en 1900 y a partir de esta fecha mantiene una relación estrecha con el teólogo.

Para Otto, lo sagrado no es una nueva facultad del alma, es una categoría *a priori*.

Utilicemos un ejemplo de Juan Martín Velasco para ilustrar la propuesta de Otto:

Cualquier realidad puede, sin dejar de ser lo que es, recibir una transignificación artística cuando es puesta en relación con una intención estética. Todo es así posible objeto estético, todo puede ser inscrito en el orden o ser definido por la belleza. Cualquier hombre puede ser considerado desde su condición de ser y dar lugar a una consideración filosófica que lo inscriba en un orden o de consideración diferente del orden, del ámbito en el que ese ente está inscrito como tal ente para una consideración que se reduzca a ese nivel. La noción de orden de realidad nos remite pues a una noción próxima de la designada por el término de trascendental en el sentido escolástico del término de determinadas acciones del hombre o la facultad humana que las realiza, es un «a priori último».⁴⁵

Lo sagrado puede hacerse presente en objetos concretos, mas no por ello debe confundirse a dichos elementos con lo sacro, sólo participan de la manifestación de este orden.

Una de las características que permite identificar el orden de lo sagrado a diferencia de una existencia ordinaria, es precisamente la ruptura.⁴⁶

Entendemos como existencia ordinaria, la vida del ser que permanece inmerso en el mundo, dentro de un ámbito pagano. Juan Martín Velasco ejemplifica este “ser intramundano” como el que meramente lleva a cabo sus funciones biológicas y subsiste como organismo para realizar las actividades que le permiten transformar su entorno y así servirse de él. Dicha existencia se diferencia del ámbito sacro precisamente por la ausencia

⁴⁵ Juan MARTÍN VELASCO, *Introducción a la fenomenología de la religión*, Madrid: Cristiandad, 1978. p. 87.

⁴⁶ Mas tarde Mircea Eliade, retoma este término y lo llama en sus estudios “nivel de ruptura”.

de manifestaciones sagradas; sin embargo, una vez que el orden sagrado entra en contacto con la existencia ordinaria cambia su condición y queda investida de esta otra realidad. Es decir, la oposición entre lo sagrado y lo profano. Este último considerado como todas aquellas realidades de la vida ordinaria que no se comportan, ni participan del ámbito sacro.

Otto, en sus estudios, al intentar conciliar las ciencias y la religión, llega a la conclusión de que la concepción religiosa del mundo sobrepasa la concepción científica y en las grandes religiones hay siempre un elemento fundamental: lo sagrado. Éste, a su vez, posee un elemento de cualidad especial que escapa a lo racional, inaccesible a la comprensión conceptual. Para designarlo introduce el término *numen*.

El hombre natural no experimenta el sentido de pequeñez frente a lo *numinoso*,⁴⁷ mientras que el hombre que está en el espíritu, siente la agudeza de su profundidad, ésta no sólo se extiende a los actos sino a su mismo ser. Lo sagrado se muestra al hombre como un valor *numinoso*. Bajo esta perspectiva, la religión es personal y mística. Pero como disposición originaria del espíritu mismo, es decir, brota de la fuente del conocimiento más profunda que existe en el alma, sin duda no independientemente de algunos datos exteriores ni anteriormente a ciertas experiencias sensibles, pero gracias a ellas. Así pues lo sagrado

⁴⁷ La descripción de Otto plantea para nosotros principalmente el siguiente problema: ¿se identifica lo sagrado con lo numinoso? Así parece que deben entenderse las expresiones en las que él introduce el término “numinoso” como categoría que designa lo que el término “santo” tiene de específico y de irreductible a cualquier otra esfera de la existencia. OTTO, *Lo santo*, pp.16-18.

es independiente de toda reflexión mental, es un dato que se encuentra en el origen de una revelación interior.⁴⁸

Ries, afirma que la propuesta sobre lo sagrado de Otto, es independiente de toda reflexión mental, es un dato que se encuentra en el origen de una revelación interior, partiendo de dos perspectivas, la racional y la irracional. A la primera corresponde una perspectiva que deriva en la idea del absoluto, de la perfección. La segunda alude a la expresión de los sentimientos religiosos cuya facultad permite al ser humano aprehender lo *numinoso* y dar a lo sagrado un carácter irreductible en el que se funda el instinto religioso del hombre.⁴⁹

En 1917, cuando Otto publica *Das Heilige*, contrasta la idea de lo sagrado de Lutero cuya referencia es un Dios vivo, contrario al Dios filosófico propuesto por Erasmo de Rotterdam, cuya noción abstracta de Dios, se asemeja más a una alegoría moral. Otto finalmente propone que independientemente de la concepción divina que cada religión profese, lo sagrado se presenta como un poder terrible manifestado en la cólera divina. Algo radical y totalmente diferente que no se parece a nada humano ni cósmico; ante ello el hombre experimenta el sentimiento de nulidad, de no ser más que una criatura.

Como anteriormente mencionamos, Otto, fue ávido lector de Schleiermacher, pero a diferencia de Söderblom, va más allá de la tesis de este teórico. Schleiermacher señaló que la conmoción profunda ante lo sagrado se relaciona con un sentimiento de dependencia

⁴⁸ Esta perspectiva de Otto, se da a la luz del pensamiento kantiano de la razón pura, considerando lo sagrado como una categoría *a priori*. Rudolph OTTO, *Lo santo, lo racional y lo irracional en la idea de Dios* [traducción de Fernando VELA], Madrid: Revista de Occidente, 1925, p. 47.

⁴⁹ RIES, 44.

total. Otto modifica la tesis por una razón muy sencilla: existen vivencias de la dependencia que nada tienen que ver con la religión: “He aquí que me atrevo a hablarte yo, yo que soy polvo y ceniza”;⁵⁰ este sentimiento es el *numen* como presente. Es el sentimiento de la criatura, sin embargo no debe confundirse con el de minusvalía. Sentimiento de criatura por una parte, experiencia de ambivalencia y ambigüedad por otra. Otto, ve como sentimiento religioso como atracción y repulsión, llamado y rechazo.⁵¹

En esta misma obra, Otto analiza los elementos que forman lo numinoso. Entre ellos los más importantes son el sentimiento de criatura, el de la ambivalencia y sobre todo la percepción del *mysterium tremendum*. Él propone que este sentimiento *numinoso* provoca una ambivalencia que nos sitúa en el corazón mismo del *mysterium tremendum*, característica principal de lo *numinoso*. Este misterio puede reflejarse en reacciones tan dispares como el suave flujo del ánimo, el estallido, lo feroz de lo demoníaco, la embriaguez, el arrobó. A su vez nos habla también sobre la palabra temor, que se alía con el temer, lo *numinoso* entraña así un temor que puede ser el terror de Dios en Job, o puede ser generalmente, en grupos más arcaicos, lo demoníaco, lo fantasmal. Por otra parte lo tremendo es la inaccesibilidad y es la energía (vida, pasión, fuerza, movimiento, impulso) que tanto puede dirigirse a lo elemental, a la malignidad misma. como al Dios vivo.

⁵⁰ Génesis. 1, 27.

⁵¹ Ramón XIRAU, *Dos poetas y lo sagrado*, México: Joaquín Mortiz, p. 56, 1986.

Por lo que se refiere a Misterio,⁵² lo verdaderamente fundamental de este *mysterium tremendum*, es apuntar que la palabra está unida a la admiración y a lo admirable. El misterio nos admira nos asombra y nos conduce no tanto al temor como al pasmo. Naturalmente el misterio queda en el reino de lo indefinible. El lenguaje puede expresar ingenuamente lo *tremendum* o *mysterium fascinans* con términos tomados del ámbito natural o de la vida espiritual profana del hombre. Pero esta terminología analógica se debe precisamente a la incapacidad humana de expresar lo *ganz andere* el lenguaje se reduce a sugerir todo lo que rebasa la experiencia natural del hombre con términos tomados de ella.

El hombre es un ser caído. Las versiones de una caída original inicial son múltiples. En la tradición judeo-cristiana la caída procede de la soberbia que consiste en querer ser dioses. En este sentido la caída es condición de todos hombres, por otra parte esta tentación es recurrente a lo largo de la historia y adquiere nuevas modificaciones a partir del nacimiento del nihilismo occidental.⁵³

⁵² Gabriel Marcel observaba que la diferencia entre un problema y un misterio reside en que el problema siempre tiene solución y el misterio se entrega pero es indemostrable. Es probable que quienes más se acercan al misterio sean los místicos. La mística para Otto es una teología del “*mirum*”. Por limitaciones de este trabajo, no abordaremos esta propuesta. Juan Martín Velasco elabora un complejo análisis sobre el *Misterio* en la teoría de Rudolph Otto, en su obra *Introducción a la fenomenología de la religión*.

⁵³ El hombre ha absolutizado nuevos ídolos contra los cuales parecen existir síntomas recientes de reacción: el progreso, la historia, la ciencia, el arte por el arte, la poesía por la poesía. Cuando se afirma que el único dios del hombre es el hombre mismo; se puede afirmar no tanto que el hombre ha desacralizado el mundo, más bien lo ha sacralizado de falsos dioses, entendiendo aquellos dioses como deidades.

Para concluir la exposición sobre la tesis de Otto, podríamos resumir que en la revelación interior de lo divino, hay que buscar el origen de la religión. Esta explicación se opone a las teorías evolucionistas del siglo xix. Lo *numinoso* brota de la fuente escondida en las profundidades del alma. Al describir las tres caras de lo sagrado, lo sagrado numinoso, lo sagrado como valor y lo sagrado como categoría *a priori* del espíritu Otto ha puesto los fundamentos de una fenomenología de lo sagrado y una psicología del hombre religioso.⁵⁴

1.3.3 GERARDUS VAN DER LEEUW

PASTOR E HISTORIADOR de las religiones, tiene su más valiosa aportación en torno al tratado que elabora en 1924, sobre la esencia y las manifestaciones de la religión.

Asumiendo la óptica del fenomenólogo, busca deducir un sentido a partir del esclarecimiento de las estructuras internas del hecho religioso. Partiendo de este punto, aborda la religión desde dos aspectos, el místico y el de la experiencia vivida. Este último lo define como la respuesta del hombre ante el encuentro de la potencia misteriosa. Para van der Leeuw, este encuentro representa la alteridad sorprendente donde reside la salvación, el sentido, el crecimiento y la adquisición de la vida.⁵⁵

Van der Leeuw no aborda, debido a su carácter de fenomenólogo, la potencia como Dios, el punto de partida es la acción del hombre frente a la relación con esta potencia

⁵⁴ Esta tesis permite rechazar las propuestas del siglo xix, sobre la mitología naturista de la Escuela de Max Müller que buscaba el origen de la religión en los fenómenos de la naturaleza, el animismo de Spencer y Tyler que colocaba el culto de los espíritus ancestrales en los orígenes religiosos de la humanidad y finalmente la doctrina del *maná*, preconizada por los sociólogos. RIES, p. 51.

⁵⁵ RIES, 55.

misteriosa que condiciona el comportamiento del hombre que a su vez desemboca en la celebración de sacrificios, ritos de purificación, consagración y otras fiestas.

Su estudio parte de la documentación de los historiadores de la religión, con objeto de vertebrar un sentido en función del hombre religioso, no bajo la perspectiva de su interior, por el contrario, de su comportamiento. En el supuesto anterior se origina la principal diferencia en cuanto a los estudios de Otto, ya que éste basaba sus observaciones a partir de una orientación psicologista que abordaba los sentimientos religiosos del hombre.

La naturaleza de lo sagrado es la experiencia vivida frente al “otro” que asombra, que sorprende, ese algo que escapa de lo ordinario. Potencia,⁵⁶ que a su vez afecta a las personas u objetos que entran en contacto con ella y cobran una naturaleza distinta, santa, sagrada; ésta por tanto, siendo capaz de afectar a los elementos que entran en contacto con ella, posee un dinamismo tal que se considera una fuerza transformadora, cuya fuente es la potencia misteriosa. Ésta es la naturaleza de lo sagrado para el teórico holandés.

A partir de la relación que el hombre tiene con esta potencia transformadora, el fenomenólogo se cuestiona, cuáles son entonces las funciones de lo sagrado. Entendido el término en oposición a lo profano, éste último se encuentra desprovisto de la potencia transformadora. Lo sagrado, designado como *maná* o como *tabú*, está cargado de una fuerza que proviene de “el otro” y al sostener una relación dinámica con objetos o personas,

⁵⁶ Esta potencia ha recibido distintos nombres entre los diversos pueblos en los que se ha hecho referencia, *maná* entre los melanesios, *wakanda* entre los sioux, *orenda* para los iroqueses, *baraká* para los árabes, *tao* para los chinos, *asha* de Zaratustra, la *moira* de los griegos, el *rta* védico, el *karman* de la India. En todos ellos el resultado es una constatación empírica de la acción de una potencia. RIES, 56-57.

proporciona una investidura distinta a todo elemento que entra en contacto con él, el agua, el fuego, la roca, las herramientas de culto, e incluso personas, como el rey, el sacerdote, los demonios, los ángeles etc... En presencia de estos elementos frente a la potencia, el comportamiento del ser humano se carga de termo, tremor, temblor, terror; ésta es la experiencia del hombre religioso ante la fuerza trascendente. Por tanto se sostiene que lo sagrado puede ser sumamente peligroso para el hombre ya que lo enfrenta a fuerzas extraordinarias distintas de su naturaleza.

Van der Leeuw al limitar su estudio al comportamiento del hombre frente a lo sagrado, sustenta que este hombre, adquiere fuerzas nuevas tras su contacto con la potencia. Este momento es el que inicia una serie de personajes y rituales depositarios en la comunidad, ya que el brujo, el sacerdote, el predicador, el consagrado y el santo al entrar en este contacto con la potencia, son capaces de llevar a toda la comunidad a una alianza por medio de la celebración, los misterios y los sacrificios.

Así pues, en el primer capítulo de su obra *La fenomenología de la religión*, el teórico holandés, establece que para él, la religión comienza por la presencia de la potencia, empíricamente constatada como algo que sale de lo ordinario. Tales son el primer sentido y la primera forma de lo sagrado en la que el peligroso, *tabú*, desempeña un papel esencial. Por tanto, interpreta el término *religio* en el sentido de *observancia*, de actuar con atención y cuidado. Bajo la óptica de este fenomenólogo, lo religioso puede parecer sin conexión con la figura de un Dios. Es exclusivamente *ordo ad sanctus*, entendiendo lo sagrado en el sentido de potencia superior impersonal.⁵⁷

⁵⁷ MARTIN VELASCO, 106.

1.4 LA PROPUESTA HERMENÉUTICA DE MIRCEA ELIADE

HASTA AHORA HEMOS hecho un recorrido por los aspectos etnológicos, sociológicos y fenomenológicos sobre el estudio de lo sagrado, es momento de abordar al teórico que por la línea hermenéutica⁵⁸ de sus investigaciones, nos proporcionará las herramientas necesarias para aproximarnos al enclave de lo sagrado en la poesía de Concepción Urquiza: Mircea Eliade.

Los estudios de Eliade en el campo de la historia de las religiones son exhaustivos, continuando los pasos de sus predecesores, Söderblom, Otto y van der Leeuw, presentan revolucionaras perspectivas sobre el arquetipo,⁵⁹ el simbolismo religioso y la coherencia interior del fenómeno religioso, que a continuación intentaremos elucidar para un mayor alcance en el objetivo de esta investigación, aproximarnos a los elementos que conforman lo sagrado en la poesía de Concepción Urquiza.

⁵⁸ La voz del propio Eliade en su obra *Mefistófeles y el andrógino*, define que la función de la hermenéutica consiste en hacer exégesis de los hechos, interpretarlos y ordenarlos en una perspectiva general. RIES, 68.

⁵⁹ Tipo (*typus*) el vocablo griego significa golpe y de ahí se deriva a “marca dejada por un golpe”, sello, figura, molde. A base de estos significados se ha entendido “tipo” como modelo que permite reproducir un número indeterminado de individuos que se reconocen como pertenecientes a la misma clase. Los individuos en cuestión son ejemplos de un tipo. La noción de tipo se aplica a veces a uno de los ejemplares, en tanto que manifiesta con mayor claridad y radicalismo que otros, la clase a la cual pertenecen. Se habla entonces de un arquetipo, cuando un ejemplar representa máximamente “el” tipo. FERRATER, 796.

Los estudios que realiza sobre el arquetipo enriquecen la teoría de Otto sobre la percepción de lo numinoso y elabora una propuesta nueva referente al paradójico fenómeno de la permanencia de las formas del desarrollo de la historia, cambio y continuidad tratando de encontrar lo trascendente en la conciencia humana. RIES, 63.

Iniciaremos un recorrido por su pensamiento basándonos en la obra que a consideración nuestra arroja la luz necesaria para los propósitos señalados, *Lo sagrado y lo profano*. Por otro lado utilizaremos a dos grandes estudiosos de estos rubros, quienes a lo largo de este capítulo han facilitado el acercamiento a las distintas teorías presentadas: Julien Ries y Juan Martín Velasco en sus respectivas obras *Lo sagrado en la historia de las religiones* e *Introducción a la fenomenología de la religión*.

Una de las divisiones fundamentales que esgrime Eliade al inicio de sus estudios, compete a la diferencia que ya venía esbozando Otto entre el hombre natural y el hombre que experimenta una experiencia de lo sagrado. Eliade retoma estos principios y los redefine como hombre religioso y *homo religiosus*; este último se halla inmerso en un universo espiritual cuyas creencias asume en el marco de una existencia específica y le llevan a un contacto con lo absoluto, lo sagrado. Por otra parte el hombre religioso rechaza toda trascendencia.

El contacto con los estudios de Carl Gustav Jung,⁶⁰ permite a Eliade profundizar en el siguiente hecho: a pesar de que el individuo no sea consciente de ello, existen imágenes

⁶⁰ (1875-1961) El tema principal de la investigación de JUNG es la psique como totalidad, sin tratar de reducirlo a lo orgánico o a uno de los aspectos de lo psíquico. Las distintas regiones de lo psíquico no son partes sino funciones de ésta. La psique comprende la conciencia y lo inconsciente; este último es como un océano infinito e insondable en el cual flota, como una pequeña isla la conciencia. Jung estudió las diversas funciones psíquicas desde el punto de vista de su actividad, más bien de su contenido. En algunos aspectos de dichas ideas se rastrea ya el creciente interés que mostró por el estudio de la simbólica y la mitología de diversos países o de ciertas épocas de la historia. Nos limitaremos a mencionar a este respecto su idea de los arquetipos o conjunto de motivos y símbolos que revelan la respuesta del inconsciente (especialmente del inconsciente colectivo) a ciertas

y símbolos que comunican cierto mensaje. Lo anterior le permite abundar en la línea del estudio del símbolo, sin detenerse en las consideraciones históricas y culturales, objeto de investigación principal de los sociólogos y etnólogos, respecto de las implicaciones sobre la comunicación y comprensión del símbolo en la colectividad.

Lo anterior no pretende divorciarse entre el estudio sociológico y etnológico de las religiones, por el contrario, es el mismo Eliade, quien menciona que, para lograr un acercamiento integral a lo religioso, no se debe disociar el trabajo histórico, fenomenológico y hermenéutico, sin confundir, no por ello menospreciar la investigación sociológica, etnológica, psicológica y antropológica; disciplinas auxiliares del historiador de las religiones, cuyo objeto de estudio no está centrado precisamente en el fenómeno histórico sino en el religioso.

Así pues, el aparato crítico de Eliade se nutre de tres vertientes principales. La historia como disciplina fundamental que permite la reconstrucción de cualquier forma cultural y pensamiento religioso, por medio de la recopilación de documentos, textos, monumentos, inscripciones, tradiciones orales y costumbres, no sólo para situarlos en un momento determinado, sino para completar la investigación con un análisis filológico, filosófico y sociológico que permita un mayor aprovechamiento de las fuentes originales.

funciones elementales. Los arquetipos representan las capas básicas de la psique en tanto que “potencialidades heredadas”. Aquí lo psíquico y lo biológico se confunden, o son en caso “dos caras” de la misma realidad. No hay que pensar sin embargo que los arquetipos son siempre el lado oscuro de lo psíquico, el arquetipo es bipolar y muestra por tanto dos aspectos: el oscuro y el luminoso. Los arquetipos aparecen en forma simbolizada tal como se manifiesta, por ejemplo en los mitos. FERRATER, 1036.

Los hechos religiosos, sin dejar de ser históricos, constituyen una serie de comportamientos que sobrepasan el marco de la mera historicidad, por tanto en su investigación, también pretende servirse de la fenomenología, buscando la concepción integral que no sólo se contenta con aproximarse al significado de los datos religiosos, ni a la comprensión religiosa de la historia, sino profundizar en el sentido de los significados y las articulaciones de su comportamiento, cuya intención es intentar descifrar los hechos religiosos como experiencias del hombre en busca de trascender lo temporal y tomar contacto con la realidad última.⁶¹

La alternativa que da el sello principal a los estudios de este teórico, es la perspectiva hermenéutica, ya que la considera el elemento transformante y creador porque devela los significados, crea valores que no se conocían y por tanto, permite distintas interpretaciones del contacto entre el mundo espiritual y el hombre; por medio de ella muestra, que hasta en la religión más elemental se revela el ser de las cosas sagradas. Al acercarse bajo la luz de la hermenéutica, intenta descifrar, explicitar y revalorizar los encuentros del hombre con lo sagrado; intentando elucidar y descifrar los comportamientos y situaciones.

En sus estudios hereda principalmente tres pensamientos fenomenológicos. De los estudios de Durkheim, retoma la oposición entre lo sagrado y lo profano. La primera definición que esboza sobre lo sagrado, es la de la oposición a lo profano. El hombre está

⁶¹Citando a Eliade, Julien Ries comenta al respecto, que Otto, van der Leeuw, cometieron el error de dejarse aprisionar en la alternativa fenomenológica religiosa e histórica de las religiones, cuando lo que hay que alcanzar es una perspectiva más amplia que agrupe esta doble investigación. RIES, 67.

en contacto con ello, porque se manifiesta se muestra como algo diferente a lo profano.⁶² De Söderblom y Otto respectivamente rescata la manifestación de lo sagrado como una potencia de orden distinto a las fuerzas naturales. Posterior a esta influencia, decide acuñar el término hierofanía⁶³ para proponer el fenómeno percibido por el hombre frente a un acto de manifestación sagrada. Para Eliade, desde la religión más primitiva hasta las más evolucionadas, todas están constituidas por una acumulación de hierofanías, por la manifestación de realidades sacras, de “algo totalmente otro” fuera del mundo natural.⁶⁴

Lo sagrado no se presenta puro, ni en sí mismo, lo hace por medio de un acto dialéctico que no cambia, se manifiesta a través de algo distinto de sí, objetos, símbolos, mitos. No se presenta por completo ni en estarse su totalidad, tampoco de forma inmediata. Para manifestarse, puede utilizar diversas categorías que van desde ritos, mitos y formas divinas, hasta objetos plantas, animales y, de manera especial, en el símbolo. Éstos, a su vez, revelan una situación característica y parcial de lo sacro. Cualquiera de estas formas en que se presenta lo sagrado continúa conservando su naturaleza y sus cualidades, pero son investidas de un carácter sacro que las separa del mundo natural; para experimentar dicho fenómeno son necesarias tres condiciones primordiales: el objeto natural, la realidad invisible y el objeto mediador revestido de sacralidad.⁶⁵

El objeto natural, como anteriormente mencionamos, conserva sus cualidades independientemente de la investidura sacra, la copa seguirá siendo metal fundido, el altar

⁶² ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*, 17.

⁶³ Cuando algo sagrado se nos muestra. La hierofanía revela un “punto fijo” un absoluto, un centro, donde se halla a partir una demarcación del mundo. ELIADE; 25.

⁶⁴ ELIADE, 18.

⁶⁵ ELIADE, 17.

piedra labrada y madera etc. El objeto seguirá participando del mundo natural. El segundo elemento se refiere a la realidad invisible, que se designa de diversas maneras: mundo de los dioses, mundo trascendental, cielo, mundo de lo sagrado, mundo supraterrrestre.⁶⁶ Este elemento es lo “totalmente otro”, lo “ganz andere”,⁶⁷ una realidad absoluta, lo sagrado que trasciende este mundo. El motivo por el cual Eliade, nombra este segundo elemento como la realidad invisible, se basa principalmente en las diferencias que existen entre las aproximaciones al este hecho de un teólogo y un historiador de las religiones. El primero buscará la reflexión sistemática sobre los contenidos de la experiencia religiosa, orientada a profundizar y dilucidar las relaciones entre Dios creador y el hombre criatura, orientándose hacia la naturaleza divina, sobre Dios y apoyándose en los datos revelados de los grandes monoteísmos judío, cristiano y musulmán ya que cualquier aportación de otras religiones arcaicas resulta mínima. En contraparte, el historiador de las religiones se aproxima, de manera empírica, busca retener el mayor número posible de hierofanías para analizar su estructura, su morfología y despejar sus contenidos captando las modalidades de lo sagrado en ellas comprendidas.⁶⁸

Por último, hacer referencia central como tercer elemento al mediador; quiere decir un objeto natural revestido de sacralidad, por cuyo medio se manifiesta lo sagrado, limitándose de ser absoluto a encarnarse en una realidad concreta. Por esta hierofanía, el

⁶⁶ ELIADE, 42.

⁶⁷ La piedra o árbol sagrado no son adorados en cuanto tales, lo son precisamente por el hecho de ser hierofanías, por el hecho de mostrar algo que no es piedra ni es árbol, sino lo *ganz andere*. ELIADE, 19.

⁶⁸ RIES, 73-75.

objeto queda aparte del mundo profano y sin perder sus cualidades naturales participa de un orden aparte, ya que irrumpió en él, lo sagrado.

Eliade hace hincapié por tanto, en la delimitación del espacio sagrado como medio de participación en el mundo sobrenatural.⁶⁹ Cuando lo sagrado se manifiesta por cualquier hierofanía, no sólo hay una ruptura de la homogeneidad del espacio, sino también la revelación de una realidad absoluta que se opone a la no realidad de la inmensa extensión que lo rodea. Iglesia y templo constituyen una apertura hacia lo alto y asegura la comunicación con los dioses. Todo espacio sagrado implica una hierofanía, una irrupción de lo sagrado que tiene por efecto destacar un territorio del medio cósmico circundante y el de hacerlo cualitativamente diferente.⁷⁰

Por ello, es deseo del hombre religioso, vivir en lo sagrado ya que equivale, de hecho, a su afán de situarse en la realidad objetiva, de no dejarse paralizar por la realidad sin fin de las experiencias puramente subjetivas, de vivir en un mundo real y eficiente y no en una ilusión. En este punto se evidencia sobre todo, el deseo del hombre religioso de moverse en un mundo santificado, es decir, en un espacio sagrado.⁷¹ Un ejemplo claro en la religión de Yavé lo encontramos en Éxodo 3,5. “Yavé le dijo entonces: No te acerques; descálzate los pies, porque el lugar que estás pisando es suelo sagrado” Hay pues un espacio sagrado y por consiguiente “fuerte” significativo.⁷²

⁶⁹ Esta aseveración de la necesidad de la delimitación de un espacio sagrado la retoma de los estudios sobre el símbolo religioso de Lévi-Bruhl.

⁷⁰ ELIADE, 29.

⁷¹ ELIADE, 31 y ss.

⁷² ELIADE, 25.

Lo anterior no implica que lo sagrado deba estar forzosamente ligado con lo religioso, es decir lo religioso se incluye en el ámbito de lo sagrado y no viceversa, sin embargo después de hacer un recorrido histórico y teórico sobre este término, podemos partir de este marco teórico a vincular lo sagrado con el símbolo del fuego.

CAPÍTULO II

EL FUEGO COMO HUELLA SIMBÓLICA

DE LA HIEROFANÍA

ESTE CAPÍTULO SE enfocará precisamente, como el título lo menciona, a descifrar cuál es el es la intervención entre la poesía de Concepción Urquiza y lo sagrado. No pretendemos proponer una poética de lo sagrado, suponemos que estamos muy lejos de ello, ya que la poética de Concha Urquiza, como ya lo han delimitado otros estudiosos de la poeta,¹ es una propuesta de búsqueda y es en esta vertiente en la que se inserta lo sagrado como una de las líneas temáticas que enarbola una serie de poemas que analizaremos en el capítulo siguiente, en torno a la necesidad de un encuentro con lo sagrado.

Como primera instancia revisaremos algunas nociones y terminologías del símbolo, lo cual consideramos de acuerdo a los estudios de Mircea Eliade, un vehículo de la hierofanía. En la siguiente sección de este mismo capítulo abordaremos el fuego como símbolo universal y comenzaremos a vincularlo como principal herramienta dentro de la configuración de los poemas, utilizándolo como imagen de la manifestación sagrada dentro de la obra de Concepción Urquiza.

2.1 SÍMBOLO COMO VEHÍCULO DE LA HIEROFANÍA

ANTES DE ESPECIFICAR las funciones mediadoras del símbolo en el ámbito sacro, intentaremos elucidar desde las raíces primigenias el significado de este ambiguo término,

¹ En la quinta sección del primer capítulo propuesto en este trabajo de investigación, se retoman los puntos principales de los estudios académicos sobre Urquiza, incluyendo el libro *Silencio y poesía* de Patricia Villegas, en el que se afirma que una de las vertientes de la poética de Urquiza es, precisamente, la búsqueda.

que resulta imprescindible para el análisis y estudio de la poesía en relación con lo sagrado. Radica en este punto el enclave por el que trataremos de vincular el trabajo poético de Concepción Urquiza con la hierofanía.

El símbolo presenta, tanto en el lenguaje ordinario como en los estudios especializados, una ambigüedad extraordinaria. Se ha utilizado para indicar desde los más heterogéneos fenómenos hasta las estructuras lingüísticas más complejas. Es el de los símbolos un juego del espíritu al que la humanidad de ha entregado desde los tiempos más remotos, al crear representaciones de ideas, de los seres y de los objetos que luego le sirven para explicarse el mundo circundante, ya que en el marco de nuestro estudio, el símbolo es el lenguaje del alma. Los símbolos son al espíritu lo que los instrumentos a la mano del hombre, las palabras a la poesía.

Símbolo, del griego (**σμβόλλω**), reunir, poner juntas, hacer coincidir las partes separadas de una realidad única,² es un signo de reconocimiento en que las realidades y determinaciones metafísicas no se reconocen en abstracto sino que se vuelven expresión perceptible de una realidad invisible.³ El símbolo es una de las formas primordiales del espíritu humano y el origen de todas las literaturas.

²² Entre amigos, huéspedes, socios o comerciantes existía la costumbre de, antes de separarse, dividir en dos o más partes un objeto: ficha, sello, tablilla o moneda, para que cada uno de ellos tomase para sí como signo de una de las partes; ésta al ser puesta en común con las de los demás y coincidir con ellas, se convertía en el símbolo que garantizaba la identidad de su portador y la legitimidad de sus pretensiones. Juan MARTIN VELASCO, 23.

³ José Antonio PÉREZ-RIOJA, *Diccionario de símbolos y mitos*, [3ª edición], Madrid: Tecnos 1988. p. 10.

Comenzaremos por retomar los estudios de Juan Martín Velasco en torno a las raíces humanas del simbolismo. Determina al símbolo como un conocimiento indirecto.⁴ Situando al símbolo en el amplio marco del conocimiento indirecto, presentaremos a continuación las características más importantes que lo constituyen. La primera de ellas es la señal que en los estudios semióticos es denominada signo. El signo presenta un significante arbitrariamente elegido para la función de significar, a su vez, el significado pertenece al mismo orden de realidad, es accesible por el sujeto de forma directa y es sustituido por el significante con total equivalencia.

El segundo tipo de conocimiento indirecto es la alegoría, cuyos rasgos esenciales refieren al significante como elemento que no es elegido de forma arbitraria (a diferencia del signo), se hace de manera convencional, basado en el hecho de que está ligado al significado por un lazo cultural o social. Lo significado pertenece a un orden diferente de realidad, tratándose con frecuencia de realidades abstractas de tipo espiritual o moral

⁴ En su obra *El hombre sacramental* llama conocimiento indirecto a aquel en el que el sujeto toma contacto con una realidad a través de otra. Todo conocimiento indirecto presenta la siguiente estructura: una realidad inmediatamente accesible que denominaremos significante; otra realidad a la que se llega a través de la primera, a la que llamaremos significado, El conocimiento indirecto comporta además, una relación de la primera realidad con la segunda que es lo que le permite el paso de la una a la otra. Para hacer justicia a la complejidad de ese hecho que llamamos conocimiento indirecto habrá que añadir la relación del sujeto con el significado, que puede ser diferente en los distintos casos de conocimiento indirecto; así como la relación del significante con otros posibles significantes, con los que constituye un sistema de significantes. Este conocimiento indirecto es omnipresente en la vida del hombre. La comunicación humana a través del lenguaje hablado o escrito o a través de los gestos se basa toda ella en diferentes modalidades de conocimiento indirecto. MARTÍN VELASCO, 16-18.

difícilmente presentados de forma directa. Helena Beristáin, menciona en su *Diccionario de retórica y poética* que la alegoría entendida sólo como figura de pensamiento, lo que deja incompleta su concepción, se trata de un conjunto de elementos figurativos usados con da un valor traslaticio y que guarda un paralelismo con un sistema de conceptos o realidades. Ello permite que haya un sentido aparente o literal que se borra y deja lugar a otro más profundo y que es el único que funciona, similar a la metáfora continuada.

En la escuela de Saussure, Pierce llama ícono, a lo que Ricoeur llama símbolo. Para éste último, símbolo es un signo muy rico, no meramente arbitrario, sino que tiene una sobrecarga de sentido que deposita en los acontecimientos de la realidad y los llena de su contenido significativo.⁵ Traduciéndolo a términos sensibles, menciona que entre los dos sentidos de la alegoría, existe una relación de traducción, hecha esta labor, se puede abandonar la alegoría como inútil. La razón de la utilización de este término suele ser la dificultad de lo significado por lo que el paso del significante tiene un sentido pedagógico.

Por último el tercer nivel del conocimiento indirecto o también llamado proceso significativo, objeto de nuestro estudio, es el símbolo. El significante en él es elegido no de forma arbitraria ni convencional, sino por mantener una relación natural con lo significado. Lo cual significa que entre el significante y lo significado hay un lazo analógico que sirve de base para la elección y la utilización del significante. Ese lazo analógico puede basarse en razones naturales, como sucede con el agua, símbolo de la regeneración por su relación natural con la vida vegetal, su aparición y crecimiento. Otro ejemplo que ilustra el símbolo, es la representación de la muerte y el triunfo sobre la misma de los cristianos con referencia

⁵ Paul RICOEUR, *Teoría de la interpretación: Discurso y excedente de sentido*, “La metáfora y el símbolo”, México: Siglo XXI –UIA, 1995, p. 58.

a la cruz. Estos rasgos explican que para la comprensión del símbolo, es inevitable el paso por la realidad natural que le sirve de significante.

Lo significado en el símbolo pertenece a un orden distinto de la realidad del significante.⁶ El significado en el símbolo está oculto a la visión inmediata, y resulta ajeno al nivel de la vida ordinaria. De ahí que el símbolo se distinga por la riqueza significativa, cuya polsemia le distingue de la univocidad del signo y la alegoría. En el símbolo se hace presente una plurivocidad de significados que ninguna traducción expresa de forma exhaustiva. El símbolo no puede ser traducido, sino interpretado ya que su significado nunca queda agotado. El símbolo se hace presente a través del significante, pero es necesario intuir los significados para ser capaz de trascender la materialidad del significante. Así pues partiendo de estas concepciones, denominamos de manera general al símbolo, como el objeto de cualquier orden en el que coinciden una realidad visible y otra invisible, reconociéndose esta segunda en la mediación de la primera y pasando por eso la primera a remitir, a través de su significado original a la realidad simbolizada. El hombre por ser hombre y para ser hombre, necesita simbolizar.⁷

No hay cosa que necesite más la interpretación que un símbolo, ni que a la vez la dificulte tanto, por su tesoro escondido de significación. El símbolo es un decir sin decir, a pesar de ser exhibido públicamente tiende a esconderse. Encierra diversas intencionalidades y significaciones. Es aquí donde debe ejercerse para su aproximación, como diría Ricoeur, el ejercicio de la sospecha.

⁶ Es lo que Levy-Strauss denomina “significado flotante”.

⁷ MARTIN VELASCO, 23-29.

En los estudios descritos en la sección anterior, especialmente en los de Mircea Eliade, la función básica de lo sagrado consiste en ser mediador entre la realidad trascendente y el *homo religiosus*. El modo de entrar en comunicación con el poder sobrenatural se logra gracias al contacto de un objeto revestido con la dimensión sacral por medio de una manifestación. Así pues lo sagrado comunica su fuerza y reviste un objeto o un ser cuya dimensión mediadora, permite la posibilidad de entrar en relación con la fuente de lo sagrado en su dimensión absoluta, es decir con Dios, en el marco de las grandes religiones.

En el intento de identificar estas formas de manifestación, se ha llegado hasta el estudio de la función simbólica en la relación del hombre con lo sagrado. Para Eliade, el símbolo consiste en un ser, una forma divina, un objeto, un mito, un rito. Los símbolos son susceptibles de revelar una modalidad de lo real o una estructura del mundo que no son evidentes en el plano de la experiencia inmediata. A su vez los divide en tres niveles de la simbólica de lo sagrado: la teofánica uránica, los seres supremos celestes y las divinidades dinámicas de sustitución. Estos niveles se manifiestan en una serie de hierofanías como los cultos solares, la mística lunar, el simbolismo acuático, las piedras sagradas, los símbolos de la fecundidad y de renovación así como los espacios y tiempos sagrados.⁸

Por medio del símbolo el mundo habla y revela modalidades de lo real que no son evidentes por sí mismas. El símbolo es el lenguaje de la hierofanía que nos permite entrar en contacto con lo sagrado. Los símbolos religiosos que tocan la estructura de la vida revelan una vida que trasciende la dimensión natural y humana. Por lo tanto los símbolos aportan una nueva significación a la existencia humana. “SI se hablase con rigor, el término

⁸ RIES, 81.

símbolo debería reservarse para los símbolos que prolongan una hierofanía o constituyen, a su vez, una revelación inefable. La estructura y función auténticas del símbolo pueden ser entendidas sobre todo por el estudio especial del mismo en cuanto prolongación de la hierofanía y en cuanto forma autónoma de revelación”.⁹

Para fines de la investigación en curso, consideraremos al símbolo como las expresiones de lo sagrado que lejos de proporcionarnos un conocimiento racional, permitirán una percepción directa del pensamiento simbólico que precede al lenguaje. Lenguaje que pertenece a la sustancia de la vida espiritual.

Ernst Cassirer, sostiene que la expresión espiritual se lleva a cabo por medio de signos e imágenes sensibles en su significado más amplio.¹⁰ Por “forma simbólica” ha de entenderse toda energía del espíritu en cuya virtud un contenido espiritual de significado es vinculado a un signo sensible concreto y que le es atribuido interiormente. En este sentido el lenguaje poético se nos presenta como otra de las tantas formas simbólicas particulares.

¹¹

El hombre en su condición simbólica, expresa en distintas dimensiones su necesidad de comprender por medio de estos una serie de realidades más allá de su conocimiento directo; tal es el caso específico de la religión, cuyo ámbito se privilegia como una de sus características esenciales, la utilización del símbolo. Todo el mundo religioso está lleno de símbolos.

Los símbolos religiosos, ofrecen un campo rico y dispuesto para la manifestación del Misterio. Dentro de cada particular religión, existen sistemas de símbolos, organizados

⁹ RIES, 82.

¹⁰ Ernst CASSIRER, *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, p. 162.

¹¹ CASSIRER, 163.

por jerarquía, acciones, lugares de culto que aparecen condicionados a las realidades específicas en que aparecen. Es la hierofanía la que engendra una fuerza que transforma el mero contenido de impresión y percepción en contenido simbólico.

Mircea Eliade, señala entre las funciones más importantes del símbolo, la de revelar una modalidad de la realidad o una estructura del mundo, no evidente en el plano de la experiencia inmediata. Los símbolos develan el lado misterioso de la vida, en ellos habla la dimensión sacral de la existencia humana. En los símbolos y en las hierofanías la vida se nos muestra dotada de una cara oculta; como si viniera de otra parte, de modo que fuera vida divina.¹²

Anteriormente describimos, que una de las características del símbolo es su polivalencia, plurivocidad y polisemia, esto permite el descubrimiento de diversos órdenes de realidad que guardan coherencia a su vez, con distintas partes de lo real. “Descubren cierta unidad entre el mundo y el hombre integrado en él, son una expresión de la riqueza inabarcable por el hombre de lo real como muestra el símbolo originario de la *coincidencia oppositorum*.”¹³

El símbolo puede remitir al hombre al Misterio, en la medida que éste se hace presente como centro de su persona. Por lo tanto el símbolo puede captar lo infinito en lo finito, porque está constitutivamente abierto a lo infinito. El símbolo es el lugar de contacto con dos mundos, el lugar de encuentro entre el hombre y el Misterio.¹⁴

¹² Mircea ELIADE, *Mefistófeles y el andrógino*, Madrid: Guadarrama: 1969, pp. 261-262.

¹³ ELIADE, 268.

¹⁴ MARTIN VELASCO, *El hombre ser sacramental*, 45.

La importancia que Eliade da al símbolo en sus estudios, radica en la importancia de la interpretación del símbolo para alcanzar la significación de los fenómenos religiosos. El símbolo no es importante sólo porque prolonga una hierofanía, o porque la sustituye; lo es porque puede continuar el proceso de hierofanización y sobre todo porque en ocasiones, él mismo es una hierofanía, es decir, “porque revela una realidad sagrada o cosmológica que ninguna otra manifestación es capaz de revelar”.¹⁵

El símbolo bajo la el carácter religioso, tiene el poder de hacer presente una fuerza sagrada, las hierofanías asumen su potencialidad simbólica, mientras que los símbolos manifiestan prolongaciones de ellas. Es la naturaleza de lo sacro la que invita al hombre a expresarse en términos simbólicos que apuntan más allá de sí mismos; “la expresión de lo sacro es siempre simbólica, está más allá nos sustrae de nuestra realidad minúscula para revelarnos la existencia de un plano trascendente”.¹⁶

El símbolo responde a la necesidad de exhibir las realidades más profundas del ser, no es una creación irracional de la psique; el mismo puede considerarse como un lenguaje, aunque no conceptual, sí capaz de expresar un pensamiento coherente sobre la existencia y sobre el mundo.

En resumen de lo anteriormente descrito respecto al símbolo, retomamos los estudios de Mircea Eliade, en los que concreta y resalta seis puntos en referencia al símbolo; primeramente los símbolos religiosos revelan una modalidad de lo real no

¹⁵ ELIADE, *Tratado de la historia de las religiones*, 12.

¹⁶ Marcelino AGÍS, *Del símbolo a la metáfora* “Introducción a la filosofía hermenéutica de Paul Ricoeur”, Santiago: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, 1995.

evidente en el plano de estructura inmediata. En segundo lugar, los símbolos son siempre religiosos porque apuntan a algo real. En tercer lugar, los símbolos son multivalentes ya que expresan distintas significaciones; dicho carácter plurívoco, permite el develamiento de las estructuras de doble sentido presentes en el símbolo. La cuarta noción, apunta en torno a la capacidad del símbolo de aportar una perspectiva en la cual realidades heterogéneas son susceptibles de articularse dentro del todo y de integrarse en un sistema. En quinto lugar, el símbolo tiene como función principal expresar situaciones paradójicas y estructuras de la realidad última inexpresables de otro modo. Y como última observación, Eliade resalta el valor existencial del símbolo religioso, como proyección espiritual de la vida.

Así pues la doble funcionalidad del símbolo, radica no sólo en la expresión de las fuerzas sagradas, sino también la expresión de uno mismo. Es una doble expresividad que lejos de contraponerse, da origen a una tercera expresividad: el símbolo poético. Dicho símbolo nos muestra la expresividad en su estado naciente, en la poesía el símbolo es sorprendido en el momento en el que surge el lenguaje. Las formas simbólicas en la poesía, no funcionan de manera aislada, se interrelacionan. La doble intencionalidad del símbolo, característica primordial del mismo, oculta en sus seno un sentido analógico que no se comunica mas que a través del sentido literal. “El símbolo da qué pensar sólo en la medida en la cual, somos capaces de añadirle una interpretación, para que aprovechando su enigma original, promueva un sentido que vaya más allá de él.”¹⁷ El símbolo se encuentra en las raíces de nuestro lenguaje.

En este punto es necesario, vincular el símbolo con la poesía a través de la propuesta de Paul Ricoeur, sobre el círculo hermenéutico, nacido de la necesidad de

¹⁷ AGIS, 63.

conjuguar la comprensión crítica, la creencia y la fe, una de las primeras formulaciones al respecto se resume en estas breves palabras: hay que comprender para creer y hay que creer para comprender; el círculo hermenéutico invita a pensar no *dentro de* los símbolos, sino *a partir* de ellos.

El símbolo religioso o las hierofanías son sólo medios para captar el modo de ser de lo sacro. En el análisis de la poesía de Concepción Urquiza y su relación con lo sagrado, no pretendemos explicar, es decir, no se busca relacionar el fenómeno religioso con sus causas, origen o función, meramente intentaremos describir, es decir, relacionar el fenómeno de lo sagrado con su objeto, es decir el símbolo.

Partamos pues de la consideración del símbolo como una estructura de doble sentido, donde a partir de una primera intencionalidad literal, aparece una segunda intencionalidad en sentido analógico. El valor del símbolo en gran parte lo proporcionará la capacidad de interpretación que promueva un sentido más allá de sí.

El símbolo es el signo que nos lleva de lo visible a lo invisible.

A través del símbolo se manifiesta el misterio, bajo este supuesto, intentaremos identificar y analizar los símbolos en la poesía de Concha Urquiza que consideremos vehículos posibles de la hierofanía. Bajo la tónica de este pensamiento simbólico, buscaremos el reflejo en el lenguaje poético el reflejo de lo sagrado.

2.2 LA HUELLA SIMBÓLICA DEL FUEGO

LA BÚSQUEDA DE lo sagrado en la poesía de Urquiza, tiene diversas manifestaciones por medio de símbolos de interpretación universal que nos permiten aproximarnos a su propuesta del encuentro con lo divino esta característica primordial se refleja en los versos que a continuación presentamos, dichos versos no están directamente ligados con el fuego,

a lo largo del recorrido en su poética, encontramos un estrecho vínculo entre los ojos y el fuego, a pesar de que no abordaremos esa aproximación en este análisis puede facilitarnos la comprensión de los posteriores:

brama y recula el infernal misterio
 ante intangible obstáculo
 y al encontrar los ojos luminosos
 miedo y dolor en angustioso espacio.¹⁸

Estos versos titulados “Encuentro”, oscilan en torno a la búsqueda del Misterio. Lo anterior nos permite abundar en la línea del estudio de lo simbólico, sin detenernos en las consideraciones históricas y culturales, (objeto principal de investigación de los sociólogos y etnólogos), respecto de las implicaciones tanto sobre la comunicación como la comprensión del símbolo en la colectividad. Lo intangible del misterio provoca en el *homo religiosus*, el miedo, el dolor y la angustia de contemplar por instantes el espacio sagrado, inasible, indecible. Como se ve reflejado especialmente en el verso “y al encontrar los ojos luminosos/ miedo y dolor en angustioso espacio”. Es deseo del *homo religiosus*, vivir en lo sagrado ya que equivale de hecho, a su afán de situarse en la realidad objetiva, de no dejarse paralizar por la realidad sin fin de las experiencias puramente subjetivas, de vivir en un mundo real y eficiente y no en una ilusión. En este punto se evidencia sobre todo, el deseo de moverse en un mundo santificado, es decir, en un espacio sagrado.¹⁹ Por medio del símbolo el mundo habla y revela otras modalidades. Lo simbólico es el lenguaje de la poesía que busca entrar en contacto con lo sagrado, de antemano puede presuponerse un fracaso de asir lo inasible, de decir lo indecible, pero esa huella, ese rastro, es el

¹⁸ URQUIZA, “El encuentro”, 45.

¹⁹ ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Paidós, 1998. pp. 31 y ss.

movimiento, que impreso en verso, nos comparte la autora. Urquiza por medio de los símbolos religiosos que revela una vida que trasciende la dimensión natural y humana, en busca de un ámbito de realidad suprasensible:

Yo sé que Tú, por misterioso modo,
vas urdiendo los pasos de mi vida
y que tu mano lo conduce todo.²⁰

La esperanza del *homo religiosus*, se encuentra brevemente en estos versos, simbólicamente existe en la mano,²¹ el deseo del Misterio protector que guía al hombre en su travesía mundana, el *Fiat voluntas Tua*, del fiel entregado que interpreta la mano sagrada hasta en la más mínima expresión de necesidad humana. Por lo tanto los símbolos aportan una nueva significación a la existencia del hombre. El símbolo bajo el carácter religioso, tiene el poder de hacer presente una fuerza sagrada, las hierofanías asumen su potencialidad simbólica, mientras que los símbolos manifiestan prolongaciones de ellas. Es la naturaleza de lo sacro la que invita al hombre a expresarse en términos simbólicos que apuntan más allá de sí mismos; “la expresión de lo sacro es siempre simbólica, está más allá nos sustrae

²⁰ URQUIZA, “Mons Dei”, 131.

²¹ En las lenguas semíticas, la palabra empleada para decir “mano” significa también “poder”, “objetivo”, “meta” y “destino”. La representación de manos en estelas funerarias y piedras votivas fenicias podría ser una indicación simbólica de la mano bienhechora de la divinidad. Los Padres de la Iglesia interpretan la mano de Dios mencionada en el Antiguo Testamento como símbolo del Logos encarnado. Ya en las catacumbas y en los antiguos sarcófagos cristianos este signo anuncia la manifestación divina, por ejemplo en las escenas de la ofrenda de Isaac y de la vocación de Moisés. Manfred LURKER, *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*, Córdoba: Ediciones El Almendro, 1994, p 142.

de nuestra realidad minúscula para revelarnos la existencia de un plano trascendente”.²² En la obra de Urquiza, leemos la expresión de estos símbolos que desean aprehender lo inasible para manifestar su deseo de contemplar lo sagrado en la espera de los siguientes versos:

Vendrás Amor... la noche
toda está de presagios erizada
un pájaro sin voz gime en el viento
un inasible amor abraza el alma.²³

El inasible amor, habla de la ausencia de un referente, que en su angustia intenta plasmar por medio de palabras vacuas, que al unirse buscan manifestar la inmensidad de lo experimentado. La poesía en este intento hace uso de todos sus recursos tan sólo para atrapar el rastro, la huella de lo que fue un instante. Es similar al pájaro que gime sin voz, sin la posibilidad de ejercer el canto, asume su incapacidad y delimita por este medio lo que no puede decir.

Partamos pues de la consideración del símbolo como una estructura de doble sentido, donde a partir de una primera intencionalidad literal, aparece una segunda intencionalidad en sentido analógico. El valor de éste, en gran parte lo proporcionará la capacidad de interpretación, que promueva un sentido más allá de sí; es el signo que nos lleva de lo visible a lo invisible.

A través del símbolo se manifiesta el misterio, bajo este supuesto, intentaremos identificar y analizar algunos de los contenidos en la poesía de Concha Urquiza, aquellos

²² AGÍS, 127.

²³ URQUIZA, “La cita”, 151.

que consideramos vehículos posibles de la hierofanía. Bajo la tónica de este pensamiento, buscaremos cómo, intenta por medio del lenguaje poético un encuentro con lo sagrado.

2.2.1 HERÁCLITO

COMO LECTORA INCANSABLE de los textos bíblicos, también lo fue de los clásicos griegos, por lo que su perspectiva en torno a este símbolo, tiene el corte heraclítico de la concepción griega del fuego como lo observamos en el primer verso:

Te he engendrado en mi lumbre y mi universo,
en tu forma plural he proyectado
la queja vaga y el afán disperso.²⁴

Un fuego íntimamente relacionado con el logos, la fuerza de la palabra, venido del cielo, custodiado por los dioses. Logos, palabra y fuego, comparten cualidades, inexplicables capaces de transformar.

El término fuego, del griego “pyr” y del latín “purus” (puro), proceden de la misma raíz, el fuego es puro y purificador.

Según la doctrina de Heráclito,²⁵ el fuego es la substancia común y el elemento primordial de todas las cosas, una substancia etérea, ígnea y sutil, substancia que, a juzgar por las propiedades y efectos que le atribuye, es principio, medio y fin de las cosas.²⁶ Todos los seres deben considerarse, y son en el fondo, meras transformaciones y derivaciones de este fuego primitivo, y a su vez, estos mismos seres o substancias se convierten en fuego etéreo, por medio de varias combinaciones y transformaciones. Estas

²⁴ URQUIZA, 181.

²⁵ HERÁCLITO de Éfeso (544 a.c.).

²⁶ Zeferino GONZÁLEZ, Historia de la filosofía, [2ª edición], Madrid: Espasa-Calpe, 1986, p.113.

transformaciones son fatales y universales: fatales, porque están sujetas al destino, o sea a una ley fatal e indeclinable, la cual es independiente de los dioses y de los hombres: son universales, por cuanto se extienden a todos los seres sin excepción. El universo puede, por lo tanto, considerarse como el resultado de dos grandes corrientes; una cuyo proceso es de arriba abajo (transformación del fuego primitivo en aire, en vapor, en agua, tierra, etc.), y otra cuyo proceso es de abajo arriba (transformación de las piedras y metales en agua, de ésta en vapor, de éste en aire, de éste en fuego, etc.); de manera que todas las cosas salen del fuego o éter primitivo, y vuelven a él en periodos determinados. Éter o fuego, que es Dios mismo, constituye el fondo esencial y la substancia primera del mundo, permanece eternamente, pero la colección o conjunto de los seres que constituyen el universo aparece y desaparece periódicamente: desde este punto de vista, el mundo nace y muere, comienza y acaba a intervalos determinados y periódicos.

Así como en el momento que concebimos *a priori* a la primera derivación, o sea al desarrollo del primer mundo, sólo existía el fuego primitivo, eterno y divino (Dios) así, cada vez que un mundo desaparece por medio de la combustión, una vez terminada su evolución periódica (Estoicos),²⁷ sólo queda Dios, o sea el fuego divino y eterno en su estado primitivo, en el cual y por medio del cual comienza la formación del mundo segundo, al cual sucederá un tercero, y así sucesivamente desde la eternidad y hasta la eternidad. De aquí se infiere que la esencia de las cosas, en cuanto distintas del fuego primitivo, el ser del Universo, en cuanto conjunto de naturalezas finitas, determinadas y

²⁷ GONZÁLEZ, 114.

especiales, consiste en el flujo y reflujo perpetuo, en el movimiento continuo de las mismas; es un ser-movimiento, *fluens semper*, como escribe Aristóteles.²⁸

El mundo, como ser permanente, es una mera ilusión de los sentidos. La esencia de las cosas consiste en el cambio continuo, en el hacerse, en el tránsito perenne del no ser al ser y del ser al no ser, o mejor, en la amalgama transeúnte y variada a cada instante del ser y del no ser.

La vida vegetal, la animal y la intelectual, son manifestaciones diferentes del fuego celeste o primitivo, resultantes del choque y de la combinación de las dos corrientes (de arriba abajo y viceversa) que se desarrollan en el seno de aquella substancia primordial y que constituyen su ley general. El bien y el mal, la vida y la muerte, el ser y el no ser, se confunden e identifican en la armonía universal (Hegelianismo, la idea = fuego primitivo; la ley dialéctica = el destino), la cual resulta de la lucha y contradicción de las dos corrientes contrarias ya indicadas, de las cuales la una tiende a transformar el éter en materia terrestre, y la otra tiende a transformar ésta y sus derivados en fuego etéreo, en ser divino.²⁹

El alma humana es una emanación superior del fuego celeste y primitivo; es más perfecta a medida que es más seca, etérea y sutil, y se renueva, se desarrolla y conserva unida a ese fuego primitivo por medio de la sensación y respiración. Lo mismo, en proporción, debe decirse de los dioses, genios y demonios que pueblan el mundo. Además de los sentidos, el alma humana posee la razón, que es como una semejanza y derivación

²⁸ GONZÁLEZ, 114.

²⁹ GONZÁLEZ, 115.

inmediata de la razón divina (el fuego primitivo), y un órgano de percepción superior a los sentidos.

Por medio de esta razón el hombre puede percibir lo verdadero, lo que es eterno y permanente en el perpetuo flujo de las cosas, es decir, el fuego primitivo y la ley fatal del Destino, únicas cosas que se pueden denominar permanentes en la teoría de Heráclito.

2.2.2 EL FUEGO EN LA RELIGIÓN

POR OTRA PARTE, encontramos el culto al fuego como parte de la religión persa; el fuego considerado como hijo de Ahura Mazda, era un signo visible de la presencia de Dios. La llama siempre en movimiento y señalando al cielo se aproxima a la imagen viva del sol. Así mismo era custodiado por las vestales en Roma, para garantizar la permanencia del Estado. Su carácter mítico y sagrado ha encontrado su expresión más concreta en la veneración de que han sido objeto las mitologías, persa, griega, romana entre muchas otras.

Según el mito universalmente entendido, el fuego vino del cielo y a pesar de la distinción hecha entre el fuego de la tierra y el fuego solar, en la mente primitiva, existe la concepción de uno sólo ya que ambos proporcionan luz y calor. Jung considera dos especies de fuego: el fuego-tierra, que representa la energía física, el calor solar, el erotismo, y el fuego-aire, que habla de energía espiritual, símbolo purificador o regenerador.

Antiguamente el fuego era considerado como purificador y ahuyentador de la acción demoníaca, que se ha apoderado de un individuo, de ahí la expresión de pasado por el fuego, cuando del mismo modo se intentaba purificar un lugar recorriendo con antorchas el espacio a purificar. Según Cirlot, el fuego es ultraviviente, realiza el bien, manifestado en el calor vital, y por otro lado el mal, como la destrucción por medio de los incendios.

Sugiere el anhelo de destruir, simbólicamente el fuego suele personificarse como un monstruo que vomita llamas.

2.2.2.1 TRADICIÓN JUDEO-CRISTIANA

BAJO LA ÓPTICA Judeo-cristiana, el fuego es una imagen frecuente para expresar el ser y la acción de Dios. El Señor se reveló a Moisés en una zarza ardiente,³⁰ y en forma de una columna de fuego iba durante la noche delante de su pueblo cuando salió de Egipto,³¹ así como también el pueblo de Israel presenció la manifestación del fuego en el monte Sinaí cuando estaba cubierto de humo, porque el Señor bajó a él con fuego.³² Durante la entrega de las tablas de la Ley, apareció el resplendor del Señor como fuego voraz sobre la cumbre del monte.³³ El profeta Ezequiel, en su visión, observa como se aparece una gran nube y un fuego nimbado de resplendor³⁴ y su trono era llamas de fuego, sus ruedas, llamaradas.³⁵

También, a su vez, el fuego es portador de la fuerza del Señor para vencer enemigos y proveer de poder a los servidores fieles y justos: Dios es el que hace de los vientos sus mensajeros y del fuego llameante sus servidores.³⁶ En el *Deuteronomio* se afirma, “Dios es un fuego devorador”.³⁷ El aspecto terrible de la actuación divina adquiere en el lenguaje gráfico de los *Salmos*, el carácter amenazador de la erupción volcánica: “Salía una

³⁰ *Éxodo*, 3, 2.

³¹ *Éxodo*, 13, 21.

³² *Éxodo*, 19,18.

³³ *Éxodo*, 24, 17.

³⁴ *Ezequiel*, 24,17.

³⁵ *Ezequiel*, 1, 4.

³⁶ *Salmo*, 104, 4.

³⁷ *Deuteronomio*, 4, 24.

humareda de su nariz, un fuego abrasador de su boca, de él brotaban carbones encendidos”,³⁸ por tanto nadie puede apagar el fuego de la cólera divina.³⁹

Finalmente el aspecto devorador se convierte en una imagen de la prueba y la purificación: “Porque el oro se prueba con el fuego y los hombres aceptados por Dios, en el crisol de la aflicción”,⁴⁰ ésta es la interpretación que más se aproxima al símbolo del fuego como manifestación sagrada en el soneto de “Job”, así como en otra parte de la Escritura dice: “Pero ¿quién podrá soportar el día de su venida?, ¿quién podrá mantenerse en pie, cuando Él aparezca? Porque Él es como fuego de fundición y lejía de curtidor”.⁴¹ Como última referencia bíblica, en el libro del *Apocalipsis*, encontramos al “Kyrios”, con ojos de fuego:” Los cabellos de su cabeza eran blancos como la lana, blanca igual que nieve; sus ojos como llama de fuego”.⁴²

En base a lo anterior se ha elegido un breve corpus representativo, que lejos de presentar todas las huellas de este elemento en la poesía, nos pueden proporcionar una clave para lecturas posteriores. A través de estas huellas, puede intuirse en el nivel simbólico, la búsqueda de hierofanías. Será el objetivo de esta sección, analizar el eje antes mencionado y seleccionar los significados que pueden leerse en la plurivocidad del nivel simbólico, en que se hallan insertos los poemas. Pretendemos interpretar su intencionalidad; es decir, después de presentar los versos, se elaborará una breve aproximación a los símbolos que lo componen y se ahondará en sus posibles significados

³⁸ *Salmo*, 18, 9.

³⁹ *Jeremías*, 21, 12.

⁴⁰ *Eclesiástico*, 2, 5.

⁴¹ *Malaquías*, 3, 2.

⁴² *Apocalipsis*, 1, 14.

de acuerdo a los estudios de Pérez-Rioja y Manfred Lurker. Específicamente y dada la complejidad que requiere el análisis temático en torno al nivel simbólico de la poesía, hemos delimitado el estudio a uno de los símbolos más recurrentes utilizados en la obra de Urquiza: como ya se ha mencionado, a la búsqueda de lo sagrado en relación al fuego.

Una virtud que presenta el fuego, en la poesía de Urquiza, es poder trazar una línea parabólica que en su curva atisba levemente una cierta condición de lo sagrado, que a pesar de escapar al lenguaje, demarca la incesante búsqueda del Absoluto por parte de la poeta. Abordaremos las nociones de lo sagrado, expuestas anteriormente, aunadas a la interpretación del fuego, para contemplar la condición de posibilidad que la poeta ofrece en su obra. Consideramos un atrevimiento aseverar si es capaz la obra poética de contener lo sacro o no, sin embargo, en el siguiente capítulo intentaremos presentar una obra que deja versos como rastros de una búsqueda incesante de lo Sagrado.

2.2.3 FUEGO Y EROTISMO

EN LA ELABORACIÓN DE ESTA sección abordaremos la relación entre el fuego, el erotismo, el amor y la poesía, desde la perspectiva de Octavio Paz en su obra *La llama doble*. Comencemos mencionando algunos de los postulados que plantea en este libro. Paz nos dice que la relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y que la segunda, es una erótica verbal; ya que la imagen poética es abrazo de realidades opuestas y la rima es cópula de sonidos. Así pues la poesía erotiza al lenguaje y al mundo porque ella misma, en su modo de operación, es ya erotismo. Y del mismo modo: el erotismo es una metáfora de la sexualidad animal.⁴³

⁴³Octavio PAZ, *La llama doble*, 10.

El erotismo es exclusivamente humano, según señala Paz; porque implica un uso extensivo de la imaginación. En cambio el sexo es mera repetición y no es privativo del ser humano. Es una necesidad existencial como lo es la ficción, y en él, encontramos refugio a la soledad destructiva. Afirma que la sexualidad, el erotismo y el amor son tres caras de una misma realidad donde el sexo es la fuente primordial. De estas tres expresiones de la vida, el sexo funciona como centro y el pivote de esta geometría pasional.⁴⁴ Sin embargo no pierde su cualidad dialéctica, pues es un fenómeno capaz de brindarnos tanto vida como muerte. Eros está acompañado de Tanatos; nos ofrece la creación y la destrucción.

El erotismo implica “sed de otredad”. A lo largo de la historia las grandes religiones han creado, según apunta Paz: “ritos y liturgias en las que la carne y el sexo son caminos hacia la divinidad. Por lo que afirma que lo sobrenatural es la radical y suprema otredad”.⁴⁵ El erotismo es esa búsqueda desesperada y urgente de la otredad y el vehículo que posibilita la búsqueda es la imaginación.

El amor es la respuesta a la soledad, por que sólo el amor posibilita la comunicación y ésta desde luego anula la soledad; la alienación en la que nos hallamos. En su obra *El laberinto de la soledad*, también caracteriza al amor, así como el erotismo, como una experiencia dialéctica; positiva y negativa, una creación y destrucción que se funden en el

⁴⁴ PAZ, 13.

⁴⁵ PAZ, 20.

acto amoroso; y durante una fracción de segundo el hombre entrevé un estado más perfecto.⁴⁶ El amor no es bello; pero desea la belleza, la perfección. El amor busca lo bello.

Paz afirma que el amor es inseparable de la poesía. La poesía busca la belleza en el lenguaje y también intenta construir un universo de perfección; la poesía es una creación humana como lo es el amor. La poesía requiere inspiración y uso de la imaginación como el amor. En este sentido Paz no diferencia el amor del erotismo. El amor es una atracción hacia una persona única: a un cuerpo y a un alma. El amor es elección; el erotismo aceptación. Sin erotismo, es decir, sin forma visible que entra por los sentidos, no hay amor; pero el amor traspasa al cuerpo deseado y busca al alma en el cuerpo y, en el alma, al cuerpo, a la persona entera.⁴⁷ Vincula amor, sexo y erotismo utilizando una imagen muy visual: “el sexo es la raíz, el erotismo es el tallo, y el amor la flor. ¿Y el fruto? Los frutos del amor son intangibles. Éste es uno de sus enigmas”.⁴⁸

El fuego original es la sexualidad, la cual alimenta a la doble llama: el amor y el erotismo. El amor mediante el cuerpo, es erotismo y a través de él se comunica con las fuerzas más vastas y ocultas de la vida.⁴⁹ El erotismo representa el momento culminante del cuerpo y también la pérdida de ese cuerpo porque la unión erótica es una comunión donde se pierde la identidad. Sin embargo, la comunión es un encuentro que nos salva de la soledad, que nos orienta ópticamente; somos en el otro. El erotismo nos permite trascender la soledad por un instante, el amor lo hace por momentos más largos e intensos; nos dice

⁴⁶ Octavio PAZ, *El laberinto de la soledad*, México: Fondo de Cultura Económica, 1998, 218.

⁴⁷ PAZ, *La llama doble*, 33.

⁴⁸ PAZ, *La llama doble*, 37.

⁴⁹ PAZ, *La llama doble*, 207.

Paz en *Piedra del sol*: “el mundo cambia si dos se miran y se reconocen, amar es desnudarse de los nombres”.

El amor es una fuerza poderosa que nos enfrenta a la vida y a la muerte, que nos urge a conquistar instantes de maravilla donde el tiempo vivido sea tan intenso y perfecto que nos haga creer que la eternidad existe y que la comunión; el encuentro existencial con el otro son posibles. El amor tiende a la exclusividad porque es elección. El erotismo, como dice Paz: “es aceptación” y no necesita ser exclusivo. El amor en tanto exclusividad implica como correlato lógico la fidelidad, el erotismo sólo es fiel en cada encuentro erótico, o dicho de otra manera; sólo es fiel a sí mismo.

2.3 CAMPO SEMÁNTICO DELIMITADO POR LAS IMÁGENES DEL FUEGO

NO ES AZAR QUE EN la obra poética recopilada en *El corazón preso*, de Concepción Urquiza, se manifieste claramente en treinta y siete poemas por medio de diferentes figuras retóricas, la imagen del fuego. Esta recurrencia, es nuestra clave de lectura para delimitar un campo semántico⁵⁰ en el corpus poético de Urquiza que contempla dicha imagen.

El campo semántico elegido, manifiesta la visión propia de la poeta que vincula el elemento del fuego con lo sagrado; es decir en primera instancia, el encontrar simplemente signos que tengan relación el fuego, no nos proporciona el sustento necesario para asegurar

⁵⁰ Llamamos campo semántico (griego "semantikos", que quería decir "significado relevante", derivada de "sema", lo que significaba "signo") a un grupo de palabras que están *relacionadas* por su *significado*, es un sistema organizado de relaciones semánticas entre varias piezas léxicas. También puede constituirse como un Conjunto de unidades-palabras que comparten un mismo campo de significados y comparten un cierto número de sus constituyentes semánticos (semas). Pueden existir combinaciones desde un punto diacrónico o sincrónico.

que existe una relación con lo sagrado; sin embargo, un campo semántico que da forma a las unidades culturales (signos) y determina y constituye una organización o visión del mundo determinada, está sometido a una revisión crítica del conocimiento, de los valores y de los fenómenos de aculturación.⁵¹ Por lo tanto, a partir de lo que estableceremos como corpus de estudio, es posible elaborar una interpretación de la poética que nos propone Urquiza.

A lo largo de la obra *El corazón preso*, se puede identificar un eje temático en torno a lo sagrado que se manifiesta a través de un campo semántico cuyo elemento primordial es el fuego. Segmentando este campo, es posible construir un *continuum* del signo que nos muestra una vía de análisis en la que abundaremos en el capítulo final.

A continuación presentaremos todos los versos donde se encuentran las imágenes de dicho campo, cuyo elemento de cohesión es el fuego y puede además observarse una cercana circunscripción a lo sagrado. Los elementos que delimitan nuestro campo semántico, se encuentran resaltados en cursivas.

En una de las primeras secciones de *El corazón preso*, encontramos los “Sonetos Bíblicos”; uno de ellos se titula “Job” y nos dará en sus versos doce, trece y catorce la primera referencia que necesitamos para nuestro campo semántico:

Hirió la tierra, la ciñó de abrojos
y no dejó encendida bajo el cielo
más que la *lumbre oscura* de sus ojos.

⁵¹ Humberto ECO, *Tratado de semiótica general*, Nueva Imagen, México:1978, p. 147.

En “La canción de la sulamita”, dividida en nueve poemas diferentes, encontramos referencias en:

dime dónde apacientas todavía
y seguiré tu rastro entre las flores
por los *fuegos del áureos* del medio día.⁵²

lumbre de antorchas y gemido ardiente,
el silencio llamándote quebranto,
hiero las sombras, y te miro ausente.⁵³

En la lira “Loores por Cristo”, aparece en la cuarta estrofa:

De ti la espiga crece
que a dulce *fuego* el corazón provoca
y el ánimo *enardece*
y deja si la toca
sabor de eternidad a nuestra boca.⁵⁴

Posteriormente en la sexta estrofa:

De ti el ilustre olivo,
el claro aceite que *ilumina* al mundo
el *fuego de amor* vivo
que trueca en oro nuestro barro inmundo.⁵⁵

Mas entrándote luego
en tu ser interior, con Él hablabas
y el *deleitoso fuego*

⁵² URQUIZA, *El corazón preso*, 51.

⁵³ URQUIZA, 55.

⁵⁴ URQUIZA, 63.

⁵⁵ URQUIZA, 64.

con que le regalabas
del mismo Amor para el Amor tomabas.⁵⁶

En otra lira titulada “Cristo en la cruz” hallamos otro referente semántico:

Ni cuando el *rayo ardiente*
despeña con *furor* de la alta cumbre,
y en la *lluvia hirviente*
mezclando agua y *lumbre*
castiga la espantada muchedumbre.⁵⁷

En “Dicha”, también como las anteriores escrita bajo la rigurosidad de la lira, encontramos:

De estar tan descuidada
del mal de ayer y de la simple pena
pienso que tu mirada
-llama pura y serena-
secó del llanto la escondida vena

En su dicha perdido
abandonado a tu *dulzura ardiente*
de sí mismo en olvido
el corazón se siente
una cosa feliz y transparente.⁵⁸

En “¿Cuándo...?” incluso encontramos el epíteto que titula la reedición de sus poemas bajo la batuta de José Vicente Anaya, en referencia al fuego, lo que refuerza nuestra línea de trabajo en torno a la importancia que tiene el fuego en los poemas de Urquiza y su relación con lo sagrado:

⁵⁶ URQUIZA, 65.

⁵⁷ URQUIZA, 67.

⁵⁸ URQUIZA, 70.

Su grito se derrama
por los vibrantes ecos dilatado
así cierto he clamado,
mi Dios, así te llama
el corazón preso en la *antigua llama*.⁵⁹

Y en la misma lira, en la sexta estrófa:

¿Por qué, si enamorado,
la ley esquivas del abrazo ardiente?⁶⁰

En la sección de su libro dedicada a las églogas, también encontramos similares referencias como en el poema “Canciones en el bosque”:

Y sombra de dolor el alma aniega;
por los *ardientes valles dilatados*
que el sol calienta que la lluvia riega.⁶¹

En otra de las variaciones de los cantares que constituyen estas canciones, hallamos:

Urge Faetón el tronco soñoliento
y vuelca un *haz de rayos colorados*
que *incendian el divino firmamento*.⁶²

En la “Égloga en tercetos”, que está dedicada a Fray Luis de León, claramente se vislumbra la relación:

Antes mil veces volcará su *lumbre*
el sol, moviendo con su clara rienda
de los días la vaga muchedumbre.⁶³

⁵⁹ URQUIZA, 72.

⁶⁰ URQUIZA, 73.

⁶¹ URQUIZA, 77.

⁶² URQUIZA, 80.

Esta égloga dividida en dos fragmentos, presenta en la segunda parte las estrofas sexta y séptima nuevas alusiones al fuego:

Ni tu anhelo de amor, duro y eterno,
tendrá la sed ni templará la *llama*
en las gozosas fiestas del invierno

cuando crujen al fuego tronco y rama
y el dulce vino, por las noches crudas,
en torno de la *hoguera se derrama*.⁶⁴

En otra sección dedicada a las églogas, está inserta la “Égloga del pastor nocturno” en cuyo tercer fragmento titulado “Los pastores” se encuentra en la primera estrofa:

Qué buscas en el fondo de la noche
(¿la furia de qué dios te ha poseído?),
como en la *siesta ardiente*
busca el cervato el espumoso río?⁶⁵

En la cuarta parte dedicada a “Las pastoras”, hallamos:

No parecen humanos esos ojos
que asoman de tan lejos
esa faz que no llora ni sonrío,
que irradia *dulce fuego*.⁶⁶

⁶³ URQUIZA, 82.

⁶⁴ URQUIZA, 85.

⁶⁵ URQUIZA, 88.

⁶⁶ URQUIZA, 89.

En la sección de su poemario, dedicada a los romances y canciones, encontramos el “Romance de la lluvia” en el que se encuentran diversas referencias al campo semántico del fuego, en las dos primeras estrofas:

Corazón bajo la lluvia
herido de amor te llevo
te cerca el campo mojado,
la lluvia te dice versos,
el agua gime al caer
en tus *abismos de fuego*.

Bajo la lluvia liviana
herido de amor te llevo;
muchas aguas han llovido
sobre tu *herida de fuego*;

Y en la cuarta y quinta estrofa del mismo poema:

Descansa *viajero ardiente*
descansa ya llegaremos
-allá detrás de la lluvia-
al claro “allá” de tu anhelo;
aquellos labios sedientos
ya *templarán tus ardores...*
y el agua gime al caer
en tus abismos de fuego.⁶⁷

En otro de los romances que componen esta parte del *Corazón preso*, hallamos un juego de luces y sombras cuya alusión al fuego es muy sugerente:

Adentro la *sala ardiente*,

⁶⁷ URQUIZA, 106.

afuera la noche vaga
 y en la penumbra el romero
 entre la sombra y *la llama*.⁶⁸

En “Canciones” encontramos en la segunda estrofa, en los versos décimo y onceavo, encontramos más elementos para configurar nuestro corpus; así como en

Aguas de olvido tus ojos
 cura de fiebre y deseo
 hornos en que se calcina
 la podre de nuestro cuerpo

Cuencos de leche tus labios
 en donde el *fuego divino*
 quiere sabernos a leche
 conociéndonos tan niños.⁶⁹

En la sección del Amor doloroso, Urquiza escribe un poema titulado “A Jesús llamado el Cristo”, en el que hallamos más elementos para nuestro campo semántico de análisis:

Tú que finges olvido y amas tanto
 que te finges esquivo y eres ruego,
 que finges desamor y eres *fuego*
 finges indiferencia y eres llanto.⁷⁰

En la tercera parte de este mismo poema que está dividido en cinco fragmentos, encontramos:

Las liras de sagradas armonías

⁶⁸ URQUIZA, 109.

⁶⁹ URQUIZA, 111.

⁷⁰ URQUIZA, 124.

los *astros* de azulado firmamento
hoy son en el *ocaso* ceniciento
rumores vagos y *lumbreras frías*.⁷¹

En la parte final de este poema, en los últimos tres versos se lee:

y aunque vivo ardiendo en fuego vivo
con la entera voluntad te niego
no me atrevo a decirte que te amo.⁷²

En su texto “Mons Dei” que tiene como epígrafe el Salmo sesenta y siete, encontramos diversas referencias, en dos de sus estrofas:

Vas abriéndome cauces cada hora
y echando *ardientes lazos* a mi pecho
por cima de mi vida pecadora.

Como aquel que bebiendo el dulce vino
nunca logra apagar su *sed ardiente*
y requerido del amor divino.⁷³

En la “Oración en tercetos” existe tal cual la mención del fuego en las estrofas veinte y venticuatro:

El ciego dentro de mi vida toca
y éntrate al corazón como la *llama*
que el flaco leño con fiereza emboca.

Yo te doy este amor por *fuego*
te doy mi sombra de razón oscura

⁷¹URQUIZA, 126.

⁷² URQUIZA, 128.

⁷³ URQUIZA, 132.

te doy mi corazón cerrado y ciego.⁷⁴

“Memorare novísima tua”, colocado en la sección del “Amor doloroso”, también contiene elementos de análisis para el corpus que seleccionamos:

deseando más el fiero torbellino
 más la eterna tiniebla, más sus *llamas*
 que no el reproche del amor divino.⁷⁵

En “Beatus Ille...” observamos similitud en cuanto a estos elementos en las estrofas dieciocho, veinte y veintidós:

Todo es rico alimento de su anhelo
 todo es cebo de su amor
 todo lo *enciende*.

Allí memoria y voluntad henchidas
 beberán de la *luz* de tu hermosura
 en inmortales *ansias encendidas*

el gustará del inefable Fruto
 y al tiempo, lejos de *apagar su llama*,
 le apretarán los brazos del que ama.⁷⁶

Urquiza dedica a María del Rosario Oyarzún el ensayo de rima interna titulado “Invitación al amor” donde en versos diferentes encontramos nuevas imágenes en relación con el fuego y también con lo sagrado:

Y su *sagrada llama* va agitando
 el cáliz desatando de las flores
 que escondidos *amores enardecen*.

⁷⁴ URQUIZA, 137.

⁷⁵ URQUIZA, 139.

⁷⁶ URQUIZA, 142.

allí donde se esconden en el seno
del *infinito lleno de fulgores*
ni el olvido se atreve y la mudanza
y, que firme esperanza y *llama fuerte*
traspasa las fronteras de la muerte.⁷⁷

Agregamos nuevos elementos nuestro corpus de estudio en “Sed Moriar” con los versos:

Yo sólo *llama pura y sed alerta*
sed como *roja flor transfigurada*
bajo las bocas del torrente abierta.⁷⁸

Por último y siguiendo el orden en que es presentado el libro de *El corazón preso*, utilizamos los “Cinco sonetos en torno a un tema erótico” en donde hallamos en el tercer soneto, la imagen de la llama en la segunda estrofa:

Este imperioso afán que te reclama
no en el centro del alma fue nutrido
me ha turbado sin mi, como el sonido
es ajeno a mi ser, como la *llama*.⁷⁹

Después de esta exhaustiva revisión del corpus de *El corazón preso*, hemos encontrado todas las referencias con las que claramente podemos delimitar un campo semántico, que nos permita identificar las diversas caras del poliedro simbólico que nos presenta la imagen del fuego. Contamos con cincuenta y tres referencias al fuego en treinta y siete poemas diferentes de un corpus total de noventa y dos poemas que constituyen la obra totalizadora con la que hasta ahora se cuenta sobre la poeta. Por lo

⁷⁷ URQUIZA, pp.143.

⁷⁸ URQUIZA, pp.153.

⁷⁹ URQUIZA, pp.1179.

anterior, fácilmente podemos comprobar que Urquiza, utilizó alguna imagen en referencia al fuego en uno de cada tres poemas que escribió.

Es por ello que conformamos nuestro campo semántico con cincuenta y tres referencias (algunas de ellas repetidas) en torno a este símbolo; a continuación mencionamos los elementos que constituyen nuestro campo semántico de análisis: fuegos áureos,

lumbre de antorchas, gemido ardiente, el ánimo que enardece, rayo ardiente, deleitoso fuego, iluminar, fuego de amor, furor, lumbrera, lluvia hirviente, llama pura y serena, dulzura ardiente, antigua llama, abrazo ardiente, ardientes valles dilatados, haz de rayos colorados, incendio del divino firmamento, lumbre, llama (6), fuego (4), hoguera se derrama, siesta ardiente, dulce fuego, abismos de fuego, herida de fuego, viajero ardiente, templar de ardores, sala ardiente, hornos en que se calcina, fuego divino, astros, ocaso, lumbreras frías, ardientes lazos, sed ardiente, enciende, luz, ansias encendidas, apagar su llama, sagrada llama, amores enardecen, infinito lleno de fulgores, llama fuerte, llama pura y sed alerta, roja flor transfigurada, lumbre oscura.

Una vez que hemos delimitado el campo semántico que utilizaremos, podemos analizar la relación que guarda con lo sagrado, trabajo que nos ocupará en los capítulos posteriores de este trabajo.

CAPÍTULO III

BREVE SEMBLANZA DE LA POETA SECRETA



3.1 LA POETA SECRETA

A CONCEPCIÓN URQUIZA se le ha llamado la poeta secreta¹, en el ámbito literario, no sólo por la escasa difusión de su obra, sino también por lo poco que se sabe sobre ella, por lo tanto dedicamos estas páginas a elaborar una breve semblanza que permita aproximarnos a su vida. Bajo un corte biográfico, lejos de emitir juicios sobre las fuentes que hemos obtenido, abordamos su diario personal publicado por el Doctor Gabriel Méndez Plancarte, una relación

epistolar sostenida con su guía espiritual el Padre Tarsicio Romo, la breve noveleta que escribió sobre ella el estridentista Arqueles Vela, titulada *La señorita etc*; así como diversos testimonios y opiniones que emitieron en torno a su vida y obra, Rosario Castellanos,

¹ En la sala de prensa de CONCACULTA, se registra la presentación del libro *Corazón preso*, bajo el título “La poesía de Concha Urquiza, testimonio de una intensa búsqueda por encontrar a Dios”, presentado por Karla García, quien retoma el epíteto de “poeta secreta”, acuñado en la mesa redonda que se llevó a cabo, entre los estudiosos de Concha Urquiza, José Vicente Anaya, Samuel Gordon y Elsa Cross.

Alejandro Ruiz Villaloz, Guillermina Llach, Antonio Castro Leal, María del Carmen Millán, Joaquín Antonio Peñalosa, José Vicente Anaya, Elsa Arnáiz y Raúl Leiva.

Interpretar las diversas voces y silencios sobre esta poeta difícilmente nos llevará a dibujar su rostro, probablemente esbozaremos un *collage* de ideas difusas que, a manera de álbum, nos mostrarán una mujer con una intensa vida interior y una desconocida vida pública.

Conocer de buena tinta a una poeta por lo que escribe de sí misma, es arrojarse al abismo interior de una persona asiéndose de muy poco, porque los recursos con los que contamos para aproximarnos a Urquiza, son tan esquivos como pareciera que ella misma lo fue.

Para ello hemos dividido este capítulo en tres partes. Primero presentaremos un acercamiento al contexto literario en el que se desarrolló la poeta, después un contexto histórico de sus días y posteriormente una recopilación de testimonios sobre su vida y por último, un recorrido acerca de lo escrito sobre su obra.

3.2 CONTEXTO LITERARIO

EN LA HISTORIA literaria de México, es común que la obra de grandes poetas haya vuelto al polvo cautivando sólo unas cuantas y las más de las veces, escasas miradas. El rechazo y aceptación de distintos grupos políticos religiosos y sociales, marca la difusión o sumisión de la palabra escrita. Éste es el caso de la poesía de Concepción Urquiza, quien dadas sus inclinaciones políticas tempranas y su posterior fervor religioso, influencias clásicas y un evidente desapego a los grupos literarios de su época, provocó que su obra permaneciera así, en el desconocimiento, por muchos años. Por ello se le ha llamado la poeta secreta,

pues sus palabras han permanecido tan sólo en manos de unos pocos. Su obra extraordinaria es la paradoja perfecta de una vida común para la década de los años treinta.

Hablamos de un México confuso y postrevolucionario en los principios de siglo XX, cuyo escenario literario desplegaba sus alas a movimientos influenciados por la vanguardia, heredera del ultraísmo español y el futurismo italiano. Cronológicamente el *Estridentismo* fue el primero en surgir a partir del manifiesto de Maples Arce titulado *Actual N° 1*. Este grupo compartía con los *Futuristas* y *Dadaístas* la exaltación de las formas mecánicas en dirección de la *modernolatría*, autos, trenes, aeroplanos, edificios, formas geométricas y el dinamismo propio de una época que era inundada rápidamente con el vértigo de la modernidad, invitando a la subversión total y a “echarse a la calle y torcerle el cuello al Doctor González Martínez”, según rezaba aquel manifiesto. Se unieron inmediatamente a Maples Arce, German List Arzubide, Arqueles Vela, Luis Quintanilla, Salvador Gallardo, Miguel Aguillón Guzmán, Francisco Orozco Muñoz, Humberto Rivas y Salvador Novo, considerado como el mejor cronista de aquella época, así como también los músicos Manuel M. Ponce y Silvestre Revueltas, entre otros artistas plásticos como Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez, Diego Rivera, Germán Cueto, Jean Charlot, Roberto Montenegro, Guillermo Ruiz, Javier Guerrero y Máximo Pacheco.

Ocupando el “Café Europa” en la calle de Jalisco, rebautizada hoy Álvaro Obregón, por Arqueles Vela y Ortega como el *Café de Nadie* comenzaron a sesionar poetas y pensadores en torno a diversos conceptos de la poesía mexicana para consolidarse más tarde como el grupo “Estridentista”. Se diferenciaban de otras vanguardias por su posición actualista, y por la propuesta de un arte anárquico y de lucha con no pocos visos románticos.

Al mismo tiempo, otros poetas que se reunieron más tarde bajo el nombre de “Contemporáneos” comenzaban a perfilar el grupo antagonista de Maples Arce; entre estos jóvenes escritores, se contaban Enrique Ortega Flores, Carlos y Eduardo Chávez, Octavio Gabino Barreda, Guillermo Dávila, Carlos Pellicer y Luis Enrique Erro, quienes fundaron en 1928 la editorial y revista *Contemporáneos*, a cuyo grupo literario fueron sumándose Enrique González Rojo, Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza Alcalá y Jaime Torres Bodet. Posteriormente se adherirían Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Gilberto Owen y Salvador Novo. Algunos de estos poetas tenían más apego a las formas clásicas españolas, a la identificación de la emocionalidad temática y sobre todo a crear y no copiar, según lo manifestado.

Estos antagónicos grupos que iniciarían en México la tradición típica de las vanguardias de *Las Guerras de las Antologías*, tenían ciertas similitudes a pesar de las diferencias de fondo.

Los dos formaron sus respectivas revistas y publicaron activamente alrededor de los años treinta; los Contemporáneos, quienes pluma en mano, esgrimían en la revista *Examen* nos muestran un claro ejemplo de la cerrazón política y social que se vivía en el México posrevolucionario. Basta recordar el segundo número de la misma, cuyos textos, en especial el capítulo de “Cariátide” allí publicado se calificaron como “lenguaje violento y procaz”. Directamente el ataque fue dirigido a Narciso Bassols quien no hizo nada por defender a sus colaboradores. José Elguero, encabezando la inquisición, declaró que jamás en la historia de las letras impresas en México se había estampado un lenguaje de tal procacidad ni de la más cínica expresión.

Posteriormente Cuesta y Salazar Mallén enfrentaron un largo proceso, que tras amparos, acusaciones y apelaciones los obligó a dejar sus puestos en el gobierno. Con este “escándalo” podemos ver la cerrazón y contundencia con que la sociedad de principios de siglo recibía la producción de los escritores vanguardistas mexicanos. Esto sin mencionar los rubros eclesiales, quienes celosos de guardar el respectivo culto cuidaban, las buenas costumbres y dogmas de fe del pueblo.

Así pues, la efervescencia vanguardista de la literatura en México, estaba demasiado ocupada en los encarnizados enfrenamientos entre *Estridentistas* y *Contemporáneos* como para percatarse que al mismo tiempo, florecía una “Orquídea en el desierto”² de la poesía mística. Una joven poeta que leía griego, latín y celosa acariciaba las obras del Siglo de Oro sin dejar de posar sus ojos en la Biblia, con la cual mantenía extensos diálogos en verso.

En un ámbito de características tan tajantemente definidas, queda muy poco espacio para una poeta cuya voz osciló entre el comunismo y el catolicismo con influencias clásicas griegas, bíblicas y latinas. Parecería más prudente escribir sobre un tema posrevolucionario o ultramoderno, que hacerlo sobre la relación con el Amado y los amantes.

No fueron muchas las relaciones que sostuvo con poetas y académicos del país, entre estos pocos se contaron Rosario Castellanos, Dolores Castro, Antonio Castro Leal, Porfirio Martínez Peñalosa, Rosario Oyarzún y Guillermina Llach. A pesar de que también mantuvo contacto con el grupo de los *Estridentistas*, especialmente con Arqueles Vela, Mauricio Magdaleno, y con los poetas German List Arzubide y Manuel Calvillo, no compartía las influencias poéticas de estos últimos, ni las características de su poesía, no

² Así se refiere José Vicente ANAYA a Concha URQUIZA, en el “Prólogo” a *Corazón preso*.

encajaron en este movimiento; quizá su acercamiento se debió a que éste promovía la no escuela, la no tendencia, la no mafia intelectual sino una poesía como mero gesto de irrupción, sin embargo, en sus versos, no encontramos lenguaje moderno, vanguardista y con un sentido orgánico que permeara la obra de los militantes de este grupo. Aún manteniéndose cerca de la vida intelectual del país, “Concha rechazó toda impostura o alarde típicos en los ambientes intelectuales y, desde este punto de vista, fue tan modesta y rigurosa consigo misma que no le dio a sus escritos la importancia que merecían”,³ por ende no se preocupaba por guardar sus poemas ya que quizá nunca pensó en publicar un libro con ellos. Por anécdotas de amigos de Urquiza sabemos que, muchas veces, sentada en una cafetería, escribía rápidamente sobre una servilleta que dejaba después olvidada sobre la mesa, hoy muchas de esas servilletas constituyen los originales de sus versos pervivientes.

Por estas razones, el legado de Urquiza resulta breve; Concha, lejos de buscar la difusión de sus palabras, prefería vivir entre ellas. Creó un espacio perfecto donde el Amado y los amantes visten de metáfora para asistir al encuentro de una mujer que se sabe engendrada de principios contrarios.

Pero no sólo es la poca difusión lo que la convierte en una poeta secreta, aunque su obra tuviera en este nuevo siglo un tiraje mayor, seguiría ostentando este epíteto, ya que su poesía sisea calladamente entre el débil trazo de la palabra y los inmensos blancos del

³ José Vicente ANAYA en: Concha URQUIZA, *El corazón preso*, [Recopilación, prólogo y presentación de], [3ª ed.] México: CONACULTA, [Serie de Lecturas Mexicanas], 2001, p. 12.

Absoluto. Sus versos requieren del lector sensible y dócil que decida aventurarse en el desierto de un corazón preso.

3.3 BOCETO DE SU VIDA

COMO MENCIONAMOS CON anterioridad, paradójicamente y en contraposición a su obra, la vida de la poeta parece no haber sido particularmente excepcional, salvo por los confusos detalles de su muerte.

Concepción Urquiza del Valle, fue el nombre con el que abrazó la fe católica, la hija de don Luis Urquiza y doña Concepción del Valle en Morelia, Michoacán. Nacida en la madrugada del veinticuatro y el veinticinco de diciembre de 1910, a las 0:45 de la noche en la casa número ciento sesenta y seis y medio de la Calzada de Guadalupe.

Posteriormente fue llevada al Juzgado del Registro Civil de Morelia, donde aparece la firma del Juez Segura, ante quien fue presentada la poeta el veintitrés de enero de 1911.⁴

En 1913, cuando Concha sólo tenía dos años de edad, falleció su padre y fue trasladada a México junto con su familia. En la capital cursó sus primeros estudios en la Primaria de la Plaza de Dinamarca; posteriormente asistió a la Secundaria de la Ribera de San Cosme, ubicada en el predio que ocupaba antes el Colegio del Sagrado Corazón. En 1922, publicó sus primeros poemas en *El Universal Ilustrado* cuando tenía sólo doce años de edad. Un año más tarde aparecieron poemas suyos en la *Revista de Revistas* y en la *Revista de Yucatán*.

⁴ Libro de registro duplicado de actas de 1911 a fojas 16 vuelta y 17 frente.

En 1928 interrumpió sus estudios y viajó a Nueva York donde trabajó en la empresa Metro Goldwyn Meyer. Durante su estancia en los Estados Unidos, perfeccionó su dominio del inglés y leyó a los clásicos del idioma.

En 1913 volvió a México donde terminó la Secundaria (estudiaba ahora en la número nueve) y posteriormente en la reconocida Escuela Nacional Preparatoria. Al finalizar sus estudios en ésta, trabajó en el Archivo de la Secretaría de Hacienda y retomó, al mismo tiempo, sus estudios superiores.

En aquellos tiempos en que Julio Antonio Mella, el líder cubano, regó con sangre las calles de la ciudad, Concha inició su temprana actividad política de izquierda; fue militante desde el comunismo hasta el anarquismo crítico.

Más tarde abandonó los avatares políticos y desertó de la izquierda, en búsqueda de algo más profundo que pudiera saciar sus necesidades espirituales. Estas inquietudes la llevaron a ingresar por un tiempo a la vida religiosa. “Su temperamento fundamentalmente religioso y artístico tampoco podía hallar quietud en el frío positivismo agnóstico.”⁵

En la primavera de 1937, conoció al Padre y Doctor Tarcisio Romo, misionero del Espíritu Santo; como Concha no tuvo relación con su propio padre debido a su muerte prematura, encontró en este joven y culto sacerdote un guía similar, como podemos ver en esta carta que le dirigió: “las criaturas como yo, débiles y apasionadas, mal inclinadas, donde las naturalezas opuestas tiran en distinto sentido, desgarrando el cuerpo y el alma, tienen mayor necesidad que nadie de un padre”.⁶

⁵ Gabriel MENDEZ PLANCARTE, en “Prólogo” *Poesías y prosas*, [2ª Edición], México: Ediciones El Estudiante, 1971, 22.

⁶⁶ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 142.

Después de una intensa relación epistolar con el padre Romo, decidió ingresar como postulante en la congregación de las Hijas del Espíritu Santo en Morelia, el catorce de diciembre de 1937. Sobre su decisión de entrar al convento escribió en su diario: "Ahora ya no hay cuidado: estoy tan firme, tan seguramente decidida, que las cosas del mundo y todos los argumentos de los que quieren argumentar conmigo, pueden entristecerme y mucho, pero ya no doblegar mi voluntad, porque ésta descansa sobre la razón".⁷

Cuando optó por la disciplina firme de los votos religiosos, que obligaban a la obediencia de una vida metódica de renuncia y encierro, reveló estas cavilaciones: "lo que aquí me aguarda pueden ser amargos días de humillación y terrores".⁸ Sobre sus días en el convento también anotó: "Vivir entre mujeres, y sujeta a una mujer, ligada a ella por una obediencia absoluta, es bastante desagradable. El convento es un mundo con todas las pequeñas pasiones, trabajos y el tedio horrible, aunado al deseo angustioso de su Amor, hacen que me pierda más conforme pasan las horas y siento como dos garfios de hierro clavados en el corazón, desgarrándome continuamente".⁹

Sólo permaneció en el convento un año. Comentaba que su argumento para dejar esta vida, fue que no la dejaban escribir, ni hablar de literatura, no podía platicar con sus amigos ni tomar tequila. Cuando las hermanas de la congregación supieron su decisión de abandonar los votos, quemaron gran parte de su obra poética, probablemente en esta hoguera sucumbieron los textos no religiosos que Concha había escrito, pues el legado que tenemos de su poesía, está mayoritariamente compuesto por poemas en torno a Dios.

⁷ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 161.

⁸ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 183.

⁹ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 180.

Con la salud muy quebrantada decidió regresar con su madre y su hermana a la capital, donde comenzó a trabajar en una adaptación para guión cinematográfico de la obra de Edmundo d'Amicis *Corazón, diario de un niño*. Al parecer la película para la que Concha realizó dicho trabajo tuvo mucha aceptación en su época.

De 1939 a 1944, decidió dejar a su familia y se trasladó a San Luis Potosí, donde vivió con María del Rosario Oyarzún; a su vez fue acogida por un grupo de personas cultas y piadosas. En este periodo fungió como profesora de literatura e historia, dos de sus ramas de estudio preferidas.

Aquellos años que vivió en la provincia fueron los más prolíficos tanto en su producción en prosa como en sus versos ya que, gran parte de la obra que se ha podido recopilar está datada alrededor de estas fechas, a pesar de que ella nunca se preocupó por reunir sus trabajos publicados en las revistas *Ábside*, *Lectura*, *Rueca*, *México al Día*, *Lagos de Morelia* y *Aula*. Aunada al florecimiento de su obra, fue también durante estos años, que vivió algo más serena y estable emocionalmente.

El diecisiete de septiembre de 1944, regresó a la ciudad de México para estudiar en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Un año después, las Hijas del Espíritu Santo (mismas que años atrás habían quemado su obra) la invitaron a dar clases en un colegio de Tijuana que pertenecía a la orden. La poeta aceptó y como las clases no habían comenzado aún, Concha siguió su viaje hasta Ensenada, también en Baja California, el trece de junio de 1945. Siete días más tarde, asistió a un día de campo en la playa organizado por la Iglesia. Murió ahogada en el mar el veinte de junio de ese mismo año.

Han sido muchas las especulaciones sobre su muerte. Algunas apuntaron hacia el suicidio amoroso, otras tantas al designio divino, algunas más a la fatídica muerte que sopla

donde quiere; por el momento nos basta con mencionar el lugar y la fecha, ya que hemos dedicado en este capítulo una sección donde presentaremos las diferentes apreciaciones en torno al deceso de la poeta.

La muerte finalmente, siempre resulta inesperada y mucho más para una mujer de treinta y cinco años cuya obra poética, a pesar de ser breve, se ha consolidado como una de las más importantes de México, equiparable en belleza y calidad en algunos pasajes, a la de Sor Juana Inés de la Cruz.

3.4 URQUIZA EN VOZ DE OTROS

COMO YA MENCIONAMOS al inicio de este capítulo, es muy difícil elaborar una semblanza con datos tan esquivos y poco consistentes como lo son un diario, un cuento y algunas referencias de testigos que la conocieron; aún así no hemos querido dejar en el olvido todos aquellos rostros de Concha Urquiza que han quedado en la memoria de quienes la recuerdan.

Recogiendo todas estas evocaciones citaremos a continuación una serie de entrevistas, comentarios así como fragmentos de su propio diario para hilar por medio de otras voces los rastros, matices de luz y sombra que nos permitan aproximarnos al perfil de la poeta.

Para ello ordenaremos estos testimonios en cuatro partes. La primera de ellas se ocupará de recopilar sus descripciones físicas; aunque éstas, generalmente, vienen vinculadas con su carácter, dividiremos todo lo referente a su temperamento en un segundo apartado. Éste contemplará su vida interior y en él abordaremos su relación con Dios, sus crisis, angustias y satisfacciones, así como las preguntas que permeaban su pensamiento.

En la tercera sección nos ocuparemos de su vida exterior, su relación con su trabajo, los intelectuales que frecuentaba y lo que ellos opinaron sobre Urquiza, así como el periodo que pasó en el convento, en la universidad y en la ciudad de México.

Finalmente dedicaremos el último apartado a las circunstancias de su muerte; ese trágico suceso que ha despertado diferentes versiones entre quienes la conocieron. Fuera de señalar cuáles fueron las conjeturas, presentaremos los detalles de cada una de estas historias que van desde la resignación frente al designio divino, hasta su posible suicidio amoroso.

3.4.1 ROSTRO DE POETA

SU ROSTRO MOSTRABA surcos añejos trazados por el dolor inconsolable. Sus ojos brillaban con el fulgor mortecino que produce el espanto, como cuando por largo tiempo se ha enseñoreado del corazón; ojos desesperados del que sueña y luego ve romperse sus sueño, como el juguete de cristal en manos de un niño. Tenía ojos de trashumante, sin rumbo fijo, el azar; ojos que deshacen las cosas caducas y las hallan sin sustancia, vacías, huecas. Ojos de avidez desusada, hambrientos de luz y de inmaterialidad, fatigados de filósofos y filosofías, de teorías y de explicaciones, lastimados con las desdichas pasadas y agitados por las conmociones recientes.¹⁰ Ella era como las mujeres en cuanto a que sus ojos, podían llorar mucho e incontrolablemente, así también como los hombres, en que no sabía llorar mucho tiempo sin que la tristeza la obligara a obrar.¹¹

Nos dicen sobre Arqueles Vela

¹⁰ Descripción de URQUIZA, realizada por el Padre Tarcisio Romo y recopilada en el “Prólogo” de *Poesía y prosas*, XXIII.

¹¹ URQUIZA, en: *Poesías y prosas*, 183

Arqueles Vela, el gran prosista estridentista y *dandy* conquistador cuya creación literaria rebasa lo que hoy pueda ser pensado como posmoderno en esa disciplina, tuvo relaciones amorosas con Concha cuando ella tenía unos 16 años de edad. Después ellos siguieron una importante relación epistolar. En *El café de nadie*, Concha Urquiza es el personaje femenino que en una atmósfera mágica y metafísica, termina en la cama de un hotel con el protagonista.¹²

en su noveleta *La señorita etc...* dedicado a sus fugaces encuentros en la capital:

Cuando la vi por primera vez estaba en un rincón oscuro de la habitación de su timidez, con una actitud de silla olvidada, empolvada, de silla que todavía no ha ocupado nadie. Sus ojos tenían la impávida inocencia de la vida. Parecíase a esas mesas de los cafés, embrolladas de números de cuentas, de monigotes, de intimidades de los parroquianos asiduos. Sus miradas, sus sonrisas sus palabras me envolvían en la bruma de los instantes vividos en un vagón ahumado de imposibles. Su voz naufragaba en el sonambulismo de la hora, como las voces muertas de los teléfonos.

Su andar ligero impulsaba mi astenia, quería tener sus miradas, sus sonrisas. Adivinaba sus movimientos para desasirse para librarse de mí. El esmalte de sus cabellos cortos, en espirales acariciantes, su voluptuosa transparencia al andar, la comisura de sus sonrisa me exacerbaban. Bajo su mirada de crucero peligroso, vía libre, sus senos y mi corazón se quedaban temblando, exhaustos con ese temblor incesante del motor desconectado repentinamente de un anhelo de más allá...

Era en realidad ella, pero era una mujer automática. Sus pasos armoniosos, cronométricos de *fox-trots*, se alejaban de mí, sin la sensación de la distancia. Su risa se vertía como si en su interior se desenrollara una cuerda dúctil de

¹² Así mismo, José Vicente Anaya opina que Méndez Plancarte cometió errores en la edición de la poesía de Concha pues en todos los poemas que dicen “Él”, se referían a Arqueles Vela y no al Amado, Dios. José Vicente, ANAYA, “Concha Urquiza, poeta carnal y mística”, “Prisma”, *El Financiero*, México: 4 de octubre de 1991.

plata. Sus miradas se proyectaban con una fijeza incandescente. Sus movimientos eran líneas rectas, sus palabras las resucitaba una delicada aguja de fonógrafo. Sus senos temblorosos de “amperes”... Las insinuaciones de sus ojos eran insostenibles; yo los asordinaba con una pantalla opalescente.

Era feminista. En una peluquería elegante reuníase todos los días con sus compañeras. Su voz tenía el ruido telefónico del feminismo... Era sindicalista. Sus movimientos, sus ideas, sus caricias estaban sindicalizadas... Cuando le hablé de mis idealidades peregrinas, se rió sin coquetería. Azuzaba la necesidad de que las mujeres se revelaran, se rebelaran. Quería convencerme de que nuestra vida es vulgar, como la de cualquiera, de que no éramos más que unos visionarios, de que era indispensable hacer una revolución espiritual. Sanear las mentalidades de tanto romanticismo morboso. Sus modales, sus palabras, me sugerían ese terrible agasajo de los *office-boys* de las peluquerías.

Sus absurdidades tan naturales, desmantelaban las ráfagas de ilusión que navegaban en sus pupilas. Toda ella se había quedado en mi memoria, con una opalescente claridad de celuloide. Transitaba jardines agitados por un viento eléctrico, con florecencias inanimadas, humedecidas por una lluvia de surtidor. Sus miradas estaban hechas de *dissolvesout*, su voz tenía siempre el mismo tono modulado con ritmos de silencio articulado. Mis evocaciones estaban agujereadas de sus miradas de puntos suspensivos... Presentía sus miradas, etc... sus sonrisas etc... sus caricias etc... Estaba formada de todas ellas... Compleja de simplicidad, clara de imprecisa, inviolable de tanta violabilidad.¹³

Así nos presenta este escritor estridentista a Concepción Urquiza, coloreando las descripciones físicas con el matiz vanguardista de la época, mostrándonos como esta poeta yace en su recuerdo. Recordemos que a pesar de que Concha mantuvo poco contacto con

¹³ VELA, 61-70.

los intelectuales de la época, trabó lazos importantes con algunos de ellos como fue el caso de su relación con Arqueles Vela.

Nos dice Mauricio Magdaleno de su encuentro con la poeta: “Cuando la conocí era una muchacha de quince años. Si no hubiera sido por el desbordado hervir de su fuerza y por sus incipientes gustos literarios, habría sido una niña. Para su madre, una noble matrona moreliana, Conchita no era más que una niña. Una niña caprichosa y alocada que obstante leía y leía novelas y gustaba de flirtear: la palabra inclusive era rigurosamente una novedad. Aquellas tardes se nos fueron riendo. Ella. Su raíz de carne, su paso por este mundo, su misterio de mujer.”¹⁴

Alejandro Ruiz Villaloz, publicó en la revista *Ábside*, una semblanza de Concepción, de la que recogemos algunas impresiones sobre la poeta: Su cabello era rojizo y alborotado como el de una protagonista chestertoniana, sus labios rebeldes, delgados, profundos y una clara tez que coronaba sus ojos azules con destellos acerados.¹⁵

En la intimidad moreliana recordamos su voz grave, de nítida pronunciación, que le daba a cada palabra toda su tónica, voz segura, apasionada que recuerda versos de su *maestro* Fray Luis y los repite sin declamarlos, sino paladeándolos.¹⁶ Quienes no la conocieron de verdad, quienes veían su hosca superficie, su actitud arisca, no supieron lo que tenía dentro de sí: una fragancia excepcional.¹⁷

¹⁴ Mauricio MAGDALENO, “Poesía de Concha Urquiza”, *Ábside*, 11, N° 3, 1947.,461.

¹⁵ Alejandro RUIZ VILLALUZ, “Semblanza de Concha Urquiza”, *Ábside*, 12, N° 3, 1948, 381.

¹⁶ RUIZ VILLALUZ, 381.

¹⁷ RUIZ VILLALUZ, 380.

Guillermina Lach, comenta “En torno a un recuerdo” que Concepción olvidaba cuidar de su apariencia. Era de facciones finas y extrema sensibilidad. Su hermano Luis Urquiza decía que debió haber sido bella. Pero no se le notaba. Su rostro carecía de afeites, usaba grandes zapatos y no se preocupaba por su apariencia exterior.¹⁸ No hablaba con quienes no simpatizaba sino lo indispensable, a veces ni eso siquiera.¹⁹

Su recuerdo se enrolla en mi espíritu²⁰ sólo de rememorarla rebelde, como un matorral con su melena corta de cabellos encrespados, rubios que le daban ese aire de insumisión e impaciencia. Y a la par de sus ojos, los labios que han saboreado amargas rancias y aún no se ha extinguido el tenaz vinagre del ajenjo.

A menudo esos labios prorrumpían en rebeldías con sonos de tormenta que se avecina, con bemoles de exasperación, con frases cortantes y tajantes.²¹

Su vida, fresca, intensa, siempre escarpando cimas, ascendiendo. Su atracción principal era la frescura espiritual de recién conversa, la alegría infantil de quien en máxima pobreza se sueña dueña de los tesoros de Alí Babá y al amanecer se sorprende al ver que su sueño es realidad.²² Sin embargo su dualidad mística y erótica, su eterna

¹⁸ Guillermina LLACH, “En torno a un recuerdo”, *Horizontes, (Revista Bibliográfica)* Año III, N° 14, ago-oct., 5, 1960.

¹⁹ RUIZ VILLALLOZ, 380.

²⁰ VELA, 61.

²¹ MÉNDEZ PLANCARTE, en el “Prólogo” a *Poesías y prosas*, XXIII.

²² RUIZ VILLALLOZ, 380.

escisión,²³ su alma hecha para el combate entre la angustia y la esperanza, la carne y el espíritu el mundo y Dios²⁴ la mostraba otras veces nerviosa y moralmente hecha pedazos, expresaba sus amarguras y las dudas que en ocasiones la carcomían.²⁵

No sólo su salud emocional se quebrantaba con facilidad; en medio de un periodo de alegre trabajo, de reconstrucción de paz, se abrían a veces períodos de inquietud y dolor, todas las cosas parecían derrumbarse. Esto le ocurría a menudo, lo que era característico de su enfermedad: la que consistía en trabajo excesivo o una emoción inesperada y hela ahí postrada tres o cuatro días.²⁶ Buscaba rehabilitarse físicamente, en algunos momentos dejar a un lado el cigarrillo, rehacer los nervios desgastados que rodeaban su alma de imaginarios terrores.²⁷

A pesar de que a Concha se le podría describir de un vistazo, como hace Bustos Cerecedo al decir de que era menudita, ligera, sencilla, sin afeites ni poses escandalosas de vanidad femenina; que vestía con un traje sastre color gris, que su pelo corto era peinado

²³ José Ángel ESCARPETA SÁNCHEZ “Urquiza y su poesía: la eterna escisión”, *La Palabra y El Hombre*, (Revista de la Universidad de Veracruz) Universidad Veracruzana, N°.87, jul-sep. 1993.

[<http://www.louisville.edu/as/cml/spanish/jornadas/publicaciones/pub1994/escarpet.html>] (agosto 6, 2002).

²⁴ Antonio CASTRO LEAL, en: *Poemas de Concha Urquiza*, [Prólogo de Alfonso MÉNDEZ PLANCARTE], México: Poesía de América, 1946.

²⁵ Descripción de Urquiza, realizada por el Padre Tarcisio Romo y recopilada en el “Prólogo” a *Poesía y prosas*, XXIII.

²⁶ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 264.

²⁷ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 224.

hacia la nuca y que siempre estaba fumando con cierta ansiedad²⁸ agregaríamos una constante en las descripciones de quienes la conocieron: su característico nerviosismo imposible de disimular;²⁹ de lo cual hablaremos en la siguiente sección abordando su vida interior.

3.4.2 APROXIMACIONES A SU VIDA INTERIOR

EN ESTE APARTADO sobre la vida de Concha, intentaremos presentar una aproximación a su vida interior; considerándola, la más rica de las cuatro secciones que componen la semblanza, ya que partimos de la interpretación de sus meditaciones recopiladas en la obra *Poesías y prosas*. Consideramos como “vida interior” las facetas de personalidad que denotan el característico ensimismamiento, que la llevó a plasmar en el diario reflexiones y pensamientos que ahora recogemos para aproximarnos a su personalidad; como por ejemplo la relación con Dios, las preguntas que ella misma se formulaba, la necesidad del Amado, que manifestaba en los escritos, así como sus tentaciones y la desolación que sentía respecto al mundo.

Como sabemos de antemano, Concepción era profundamente religiosa, aunque su manera de vivir el catolicismo no parecía muy ortodoxa ya que fue expulsada del convento donde intentó profesar sus votos, aún así vivía intensamente una relación personal con Dios. Para comprender un poco mejor su fervor espiritual basta citar la siguiente frase con la que solía expresarse: “No amarte sobre todas las cosas, sino con exclusión de todas las

²⁸ Miguel BUSTOS CERECEDO, *Concha Urquiza*, Xalapa: Ediciones Punto y Aparte (Pesquisas de figuras) México:1980, 47.

²⁹ Juan CERVERA, “Concha Urquiza, alta voz de la poesía mexicana”, *El Universal*, 20, jul. 1991.

cosas”. Con estas escasas palabras se nos pinta de pronto un alma cuyo recurso más tenaz era la oración.

Sólo sentía paz en presencia de Dios, cuando se encontraba entre la gente experimentaba un profundo disgusto, algo parecido al asombro, porque sentía vivamente que no les pertenecía, se descubría a sí misma como desconectada, mal humorada y molesta, como quien estaba en un ambiente extraño. Su mayor anhelo era entonces volar hacia Él.³⁰ Cuando lo lograba y meditaba sentía la paz y confianza de la bestezuela cuyo amo atiende todas sus necesidades.³¹

Concebía el universo en función de Cristo, lo comparaba con un árbol. Imaginaba que así como un árbol estaba ordenado como un todo armónico para poder dar frutos, así mismo el universo todo, estaba ordenado según Cristo y tal como la semilla contenía en miniatura a todo el árbol, así Cristo contenía en sí todas las partes del mundo.³²

A pesar de ser una católica practicante muy culta cuyo conocimiento de la *Sagradas Escrituras* era bastante amplio, Concepción envidiaba la ruda fe de los más ignorantes a quienes les bastaba cerrar los ojos para poder encontrarse rodeados de ángeles y cumplían con la ley divina en todo momento para sentirse seguros. Decía que esta gente sencilla ya tenía el cielo en sus manos.³³ Qué ganas tenía de sentir a Dios en su corazón con ese fervor infantil de esos burdos y benditos cristianos.

³⁰ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 173.

³¹ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 168.

³² URQUIZA, *Poesías y prosas*, 257.

³³ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 175.

En ese tiempo, nuestra poeta, solía concebirse como una extraña mezcla entre un hombre y una mujer, en repetidas ocasiones y de diversas formas mencionaba esta idea. Recordemos que en la década de los años treinta, comenzaban a vislumbrarse ya los albores de un feminismo palpitante que exigía un cambio, no sólo en la participación activa dentro de los círculos sociales que le competían, sino también en la percepción que tenía sobre sí misma; por ello Concha no encajaba con la idea de mujer objeto que se requería en esa época.

Aceptaba estas aparentes incongruencias, cuando decía que ella era como las mujeres en cuanto que podía llorar mucho e incontrolablemente, pero como los hombres en tanto que no podía llorar mucho tiempo sin que la tristeza la obligase a obrar.³⁴ En otra ocasión escribió al Padre Romo, su confesor, que varias veces en sus sueños se aparecía ella misma, pero con el físico de un muchacho.

Por ésta y otras razones como sus bregas internas y sus cambios drásticos sobre ideas políticas y religiosas, se ha catalogado a Concha como una mujer escindida, aunque revisando sus apuntes preferimos presentarla en esta semblanza como una mujer con profundas luchas internas, cuyo objetivo principal era el desapego de un mundo que ya no tenía nada que ofrecerle, leemos en su diario: “ni remotamente tienen ya el mundo, los hombres, las mujeres una atracción que ofrecerme.³⁵ Nadie podía ayudarla pues según su pensamiento, los hombres no llegan a ciertas profundidades del alma,³⁶ por tanto, prefería

³⁴ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 183.

³⁵ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 182.

³⁶ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 184.

permanecer alejada del bullicio y recluirse durante largos periodos de soledad, oración y estudio.

Pedía a Dios que arrancara de su corazón, así de golpe, todos los amores, para que fuera Él la única complacencia, el único deseo, el padre, el amigo.³⁷ Por ello le preocupaba el amor humano, buscaba estar sola, en silencio, sin las contradicciones de tan amargos deseos que turbaban su corazón. Plasmó en sus escritos: “Dios sabe qué criatura va a pasar delante de mí por la calle que despierte los antiguos impulsos, qué hora de desesperanza va a impulsarme a buscar el descanso de unas horas lejos de Él, de esto tengo miedo.”³⁸

Le fastidiaba eso de las riquezas y del tiempo, mientras otros soñaban cómo amasar fortunas, ella soñaba con acumular tiempo, anhelaba largos días en que no tuviera más horizontes que sus libros.³⁹ Se ilusionaba con pasar semanas enteras en un retiro silencioso y puro de estudio, para estar cerca de Su Amor. Pasar el día con la cabeza metida en un libro y la noche de rodillas.⁴⁰

Trataba de alejarse de los días agitados con ovaciones públicas, las cuales pagaba bien caro con lágrimas secretas y amarguras del corazón que sólo Dios veía; se sentía íntimamente estrujada y herida. Dolorosamente necesitaba un descanso y decía: “Cómo daría todos estos aplausos y mi trabajo en la universidad, el dinero, las comodidades que

³⁷ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 196.

³⁸ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 181.

³⁹ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 177.

⁴⁰ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 178.

tengo, todos mis amores y todo lo que la gente dice que es envidiable, por una sola hora de descanso.⁴¹

El dolor y la contradicción interior que sentía, los años de batalla contra el medio ambiente, la tortura y la exasperación de agotadores esfuerzos por construir pequeñas cosas que no duraban mucho,⁴² la hacían sentirse como un corazón preso. Preso entre el amor a una criatura y la adoración a su Señor, este conflicto fue el *leit motiv* de muchos de sus poemas ya que intentaba desprenderse del amor carnal con poco éxito, citamos otro de sus pensamientos recurrentes: "en mis momentos de adoración pienso en él aunque no quiera y pensando en él, quiera o no, el corazón se me llena de nostalgia, de alegría y de ternura".⁴³ Amaba involuntariamente a una criatura cuyo recuerdo se mezclaba con la sombra de un deseo físico y usurpaba el lugar que según ella sólo podía pertenecer a Dios.

Su diario de meditaciones, no arroja ningún dato sobre quienes fueron sus amantes.⁴⁴ De lo que sí queda testimonio en esos escritos, es del esfuerzo y redoble de energías que Concha hacía por desterrarlos de su corazón. Cuando oraba pedía a Jesucristo que trabajara por ella y olvidara por ella: "si fuera capaz de dejarme por Ti a mí misma, a todas las criaturas, todas las cosas, mis libros, mis cigarrillos, mi trabajo, mis amores, todos los deberes, los temores del futuro, olvidarlo todo para recordarte sólo a Ti Dios mío".⁴⁵

⁴¹ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 218.

⁴² URQUIZA, *Poesías y prosas*, 332.

⁴³ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 237.

⁴⁴ Antes de ser publicado, El Padre Méndez Plancarte removió cuidadosamente los nombres de las personas que tuvieron relación con Concha, salvo su confesor el Padre Tarcisio Romo.

⁴⁵ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 239.

Con frecuencia su plegaria era: "esto es lo que pido para hoy, oh Dios mío, me basta con soportarme un poco a mí misma".⁴⁶ Creía que le ocurría lo peor que podía pasarle a un hombre, esto era, tener desprecio, horror y casi odio contra sí;⁴⁷ podía escapar de todo, de todos, ¿pero de sí misma?⁴⁸

Conocía bien su tibieza y sus defectos, sus vicios, se acusaba de ser orgullosa y sensual, de buscar el aplauso de la gente para después sentir la angustia y el remordimiento, la inquietud, decía que el demonio jugaba fácilmente con ella, pues a la menor contrariedad se sentía derribada.⁴⁹

Por otra parte la personalidad de Concha se imponía muchas veces en temas de historia o filosofía; sin desearlo, sin pensarlo, de pronto era imperante sobre su punto de vista frente a los demás, luego, se recriminaba profundamente al sentir que había herido a su interlocutor y en sus silencios se repetía una y otra vez: "qué puede dar el huizache sino espinas, soy un necio, un fatuo y cada vez lo veo más claro, entiendo lo que me basta/ y solamente no entiendo/ cómo sufre así mismo/ un ignorante soberbio".⁵⁰

Por las noches buscaba abandonarse en las manos de Jesucristo, con el cuerpo fatigado y deprimido, el alma llena de amargura y desencanto de la gente,⁵¹ pedía que así como la fuerza del hacha dolorosa y benéfica que poda un árbol, así su Amado cortara sus

⁴⁶ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 241.

⁴⁷ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 231.

⁴⁸ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 233.

⁴⁹ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 266.

⁵⁰ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 273.

⁵¹ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 277.

ramas y le desnudara el tronco de las cosas inútiles de esa vida que la alejaba de Él, *tempus putationes adventi* repetía en su interior.⁵²

Su rendición ante el Amado era tal, que bajo la influencia de Santa Teresa emulaba en su interior: "si no puedo ser totalmente tuya por favor no prolongues mi vida".⁵³

En ocasiones al sentirse angustiada, avergonzada y enferma pedía a Dios que no mirara su culpabilidad, ni el dolor que ella misma se causaba, aceptaba que por fuerzas propias no podría salir adelante y escribía: "Abrazada a Ti, dulce amor, prendida de Ti, injertada en Ti, puedo levantarme otra vez. Amor mío, hagamos otra vez la prueba".⁵⁴

Eran las principales causas de estos sentimientos de culpabilidad, dos las tentaciones que acechaban su corazón e inquietaban su búsqueda interior: la negligencia en su trabajo y la obsesión por una criatura, de un amor humano.⁵⁵ Buscaba olvidar con la ayuda divina y tasar así, el precio justo de un amor que empezaba ayer y terminaría mañana.⁵⁶ En sus reflexiones respecto a esto leemos: "la tentación que viene acechándome desde algunas semanas es seguramente una de las más peligrosas dada mi naturaleza, la tentación de la complacencia propia y el deseo tantas veces satisfecho, consentido y hasta halagado de la aprobación de los demás. Estos días, el orgullo, impureza del alma, me ha movido en mi trabajo, siento el deseo de causar buena impresión, ¡No Dios mío, no quiero ser un sepulcro blanqueado, quiero salir de esta miseria y trabajar de veras por Ti!"⁵⁷

⁵² URQUIZA, *Poesías y prosas*, 277.

⁵³ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 222.

⁵⁴ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 244.

⁵⁵ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 237.

⁵⁶ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 251.

⁵⁷ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 268.

Las tentaciones y desalientos hasta la desesperación eran fuertes, sin embargo Concepción luchaba y emprendía nuevos contraataques, inmediatamente después de que sucumbía ante los deseos mundanos.⁵⁸ Entre estas luchas por alejarse de los ofrecimientos carnales y su necesidad incesante de Dios, fue su poesía el campo de batalla donde quedó plasmado cada movimiento que esgrimía con el alma. Sentía gran vacío en el corazón cuando no podía hacer oración,⁵⁹ su compañía verdadera era la soledad, la ausencia de toda la gente, el silencio donde su organismo descansaba, su refugio.⁶⁰

Uno de sus pasajes bíblicos predilectos, además de los que obviamente encontramos citados en sus poemas, era el Evangelio de Marcos, especialmente el capítulo siete, versículo cuatro, donde se lee, “*Ephphetta*”, que quiere decir ábrete. Sobre este Concha escribió: “Es preciso hacer silencio en nuestro corazón para escuchar a Dios, No es posible trabajar en una conversación íntima ininterrumpida, serena, en medio del gentío, del estruendo, del tráfico de la calle; ni es posible hablar con Dios, ni oír su palabra en un alma abatida por el estruendo de las pasiones, es menester el silencio. Silencio en el corazón, acallamiento de todos los amores y sentimientos que importunan, silencio de los pensamientos batalladores, silencio de las preocupaciones y ocupaciones del ajetreo diario. Silencio exterior que es como aguarda la morada. Silencio de los ojos y de todos los sentidos, para que no penetren en ellos los visitantes que luego van a charlar al interior”.⁶¹

⁵⁸ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 272.

⁵⁹ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 226.

⁶⁰ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 229.

⁶¹ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 242.

Cuando Concha buscaba este silencio, pensaba en el amor que sobrepasa toda esperanza humana, intentaba beber en el hueco de las manos divinas el amor mismo y dejar así, de buscar en las cisternas rotas que le ofrecía el amor humano, beber a grandes tragos el misterio en su origen mismo.⁶²

En sus meditaciones reveló su anhelo sobre el abrazo de unión eterna, del amor sin medida, la necesidad de que su Maestro, su Señor la estrechase en una fusión duradera que disipase sus dudas e hiciese luz en su entendimiento;⁶³ interpelaba por tanto a Dios en sus plegarias personales de este modo: "no quiero amores humanos, desnudo quisiera tener el corazón, desnudo y hambriento ¿qué debo hacer para lograrlo?"⁶⁴ "Apártame de la gente, desnúdame de ellas, guárdame sólo para Ti y ven Tú mismo a morar en la soledad de mi corazón, háblame en la soledad adéntrame tanto en ella que no tenga compañía humana y mi alma esté sola contigo".⁶⁵

Para nuestra poeta, la gente no sólo hacía ruido, sino que también producía un vacío en el corazón, crispaba sus nervios, agotaba sus energías y le dejaba una profunda tristeza aunada a una depresión nerviosa.⁶⁶

Se preguntaba si en la eternidad descansaría de la fatiga y el cansancio de las criaturas, si saciaría para siempre su sed de paz y quedarían satisfechos sus anhelos de plenitud que en esta tierra no podía saciar, o si por el contrario, ella siendo tan cobarde

⁶² URQUIZA, *Poesías y prosas*, 248.

⁶³ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 256.

⁶⁴ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 255.

⁶⁵ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 257.

⁶⁶ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 229.

estaría condenada a la inquietud eterna.⁶⁷ Por ello a veces la atormentaba la idea de la muerte, sólo como un cambio de dolores, como un purgatorio ardiente.⁶⁸

Sin embargo, concebía la vida como un oscuro camino, un puente tendido entre un principio divino y un fin incierto que de no errar la jornada, dejaría de serlo para convertirse en el luminoso abismo de Dios.⁶⁹ Como consecuencia de lo anterior, observamos que en estas cavilaciones sobre la vida y la muerte, existió una fuerte influencia del libro bíblico que más gozaba Urquiza de citar, el *Cantar de los cantares*, singularmente el capítulo ocho, versículo seis puesto que está escrito: “Porque es fuerte el amor como la muerte”; en torno a este pasaje, Concepción interpretaba a la muerte como aquella transformación activa y total de la materia, como una fuerza gigantesca reguladora del mundo material, que descomponía a los seres decadentes en elementos nuevos; que sostenía la maravillosa armonía del universo, como otra pujante manifestación de la vida. La muerte, cual golpe de cetro ante quien se rendían todas las barreras del mundo que separan a los hombres. Finalmente como esa fuerza que arrojaba a los seres a las puertas abiertas del cielo y liberaba para siempre a las personas, de sus penosas limitaciones corporales.⁷⁰

Como poeta que ama la pérdida, cual cierva esquiva que abreva en el rastro de humedad, resulta difícil comprender el dolor y el gozo entre los que osciló Concha Urquiza.

⁶⁷ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 229.

⁶⁸ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 233.

⁶⁹ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 249.

⁷⁰ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 267.

Sin embargo, cuánta delicia aguarda al lector que se pierde entre los valles y senderos de su búsqueda.

Lejos de intentar clasificar sus goces y sus sombras en este apartado, sabiendo que hablamos de una mujer desconocida, pretendimos acercarnos a los secretos que dócil y herméticamente, reveló en sus meditaciones y relaciones epistolares. Su convulso interior manifestó angustias y éxtasis a la par de una vida cotidiana casi desapercibida. En contraste a lo que hemos presentado hasta ahora, cuya fuente, casi exclusivamente ha brotado de citar su obra escrita en prosa, abordaremos la tercera sección, donde expondremos, primordialmente, lo que han opinado sobre la poeta, quienes la conocieron.

3.5 SOBRE SU MUERTE

EN TORNO A SU MUERTE se han elaborado una serie de conjeturas no comprobables, suicidio amoroso, desesperación, casualidad, destino, accidente, para no dar mayor peso a una u otra postura, ofrecemos a nuestro lector, todo lo que se hemos podido recopilar sobre el veinte de Junio de 1945, fecha en que Concepción Urquiza del Valle falleció en las aguas del mar de Ensenada en Baja California.

No podemos aventurarnos a presentar en este trabajo lo que la muerte significaba para Urquiza, especialmente por su trágico deceso en el mar de Ensenada, pero revisando su diario encontramos varias posturas diferentes. Una a la manera del cantar bíblico que sabemos fue una de las influencias más palpables en su obra: “El amor es fuerte como la muerte”;⁷¹ sobre lo cuál ella misma reflexiona en su diario: ”¿Qué es la muerte? es la transformación activa, total de la materia y por ello gigantesca fuerza reguladora del mundo

⁷¹ *Cantar de los Cantares*, 8: 6.

material, descomponiendo a los seres decadentes en elementos nuevos, sostiene la maravillosa armonía del universo, no es sino otra pujante manifestación de la vida. Al golpe de su cetro caen además todas las barreras del mundo, desaparecen las barreras superficiales que separan a los hombres y se establece una justicia inexorable y común. Ella, es finalmente quien nos arroja abiertas las puertas del cielo, y nos libra para siempre de las penosas limitaciones de nuestro cuerpo”.⁷² Pero en otro apartado de su diario leemos también: “La muerte no es un descanso, es sólo un cambio de dolores”.⁷³ A la manera de Santa Teresa de Ávila, la poeta mexicana insiste en que la muerte es la vía que la unirá eternamente con su Hacedor y en esa espera rezaba estas palabras: Estos años son breves. Vamos hacia allá, hacia Ti, fuente de la vida, a través de un mundo sombrío, a través del Purgatorio ardiente;⁷⁴ la vida es un oscuro camino, un puente tendido entre un principio divino y un fin incierto que, si no erramos la jornada, dejará de serlo, para convertirse en el luminoso abismo que es Dios.⁷⁵ Por ello alimentaba la idea de que hasta el fin de su vida permanecería constante en el dulce, dulcísimo sueño de morir por su Amado.⁷⁶ Pensamiento que se encuentra reforzado en la siguiente copla que Jorge Manrique escribe sobre la muerte de su padre y que sabemos Concha gozaba de citar:

Este mundo es el camino
para el otro que es morada
sin pesar

⁷² URQUIZA, *Poesías y prosas*, 267.

⁷³ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 233.

⁷⁴ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 248.

⁷⁵ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 249.

⁷⁶ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 254.

partimos cuando nacemos
 andamos mientras vivimos
 y allegamos
 a tiempo que fenecemos

Son estas las reflexiones sobre la muerte que Urquiza anotó en su diario, además de algunos poemas que versan en torno a este tema a la manera de Santa Teresa de Ávila.

Recordemos que Concha vivía en San Luis Potosí, donde disfrutó una etapa literaria próspera y fructífera emocionalmente hablando. Pero como todo remanso de paz, llega a su final al igual que la tormenta, Concha decide introducir cambios en su vida y el diecisiete de septiembre de 1944, regresa a la ciudad de México para estudiar en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ahí, en la gran ciudad, se enfrenta a la amargura y con un desconsuelo mayor, al paso del tiempo. Las sombras del día le parecían como sombras arrastradas por un torbellino incesante...vanidades y delitos que se acumulaban en su conciencia.⁷⁷

En las calles de la capital, arrastraba el paso una poeta que se preguntaba y en su caminar versaba:

¿Cómo perdí, en estériles acasos
 aquella imagen cálida y madura
 que me dio de sí misma la natura
 implicada en Tu voz y Tus abrazos?

Ni siquiera el susurro de Tus pasos,
 ya nada dentro del corazón perdura;
 te has tornado un “Tal vez” en mi negrura
 y vaciado del ser entre mis brazos.

⁷⁷ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 230.

Universo sin puntos cardinales.
Negro viento del Génesis suplanta
aquel rubio ondear de los trigales.

Y un vértigo de sombra se levanta
allí donde Tus ángeles raudales
tal vez posaron la serena planta.⁷⁸

Se encontraba otra vez con las gentes, experimentando un profundo disgusto y algo parecido al asombro, porque sentía vivamente que no les pertenecía, y como si estuviera desconectada de ellos, malhumorada y molesta como quien está en un ambiente extraño.⁷⁹ Las dudas asaltaban su mente continuamente haciéndola desembarcar en desolados paraje donde reflexionaba: “Creo que ha venido a pasarme lo peor que le puede pasar a un hombre, que es tener desprecio, horror y casi odio contra sí mismo. Puedo escapar de todo, de todos pero de mí?”⁸⁰

Un año después de su llegada a la ciudad, las Hijas del Espíritu Santo,⁸¹ que la consideraban al igual que Antonio Castro Leal, un alma hecha para el combate entre la angustia y la esperanza, la carne y el espíritu, el mundo y Dios, la invitaron a dar clases en

⁷⁸“Nox” está compuesto por dos breves poemas que escribió en fecha muy cercana a su muerte. Se presenta la segunda parte del poema. URQUIZA, en: *Corazón preso*, 186.

⁷⁹ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 173.

⁸⁰ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 233.

⁸¹ En el prólogo de Gabriel MÉNDEZ PLANCARTE a *Poesías y prosas*, se menciona esta versión aclarando “sus antiguas amigas las hijas del Espíritu Santo” aunque vale la pena recordar que fueron ellas quienes quemaron gran parte de la obra de Concha cuando salió del convento.

Tijuana, esperando que terminara ese ensimismamiento del que Concha era una y otra vez presa nostálgica.

Cuando la poeta aceptó la invitación viajó al norte del país y llegó el trece de Junio de 1945,⁸² como el colegio estaba cerrado por vacaciones siguió hasta Ensenada, donde las mismas religiosas tenían otro colegio y vivían en una casa con vista al mar. Concha era una enamorada del mar, tanto que riéndose decía que al ir al cielo pediría a Dios bajar a darse una zambullida y estar pronto de regreso.

Permaneció una semana más, hasta que días después, en una tarde de junio, mirando la costa pidió a un amigo sacerdote que la visitaba ir a la playa a mojarse los pies y a remar un poco. Concha estaba tranquila y ligera mientras jugueteaba con uno de los niños que también los acompañaron. Su amigo se afanaba por echar una pequeña canoa al mar y así ocupado en lo suyo dejó de escuchar las voces de aquéllos. Sorprendido volteó el rostro para buscarlos. Y sólo halló múltiples huellas de pies sobre la arena que se perdían en las templadas aguas de Ensenada.

Pasaron varios días hasta que volvió el primero de ellos. Era el muchacho: su cuerpo había recibido el duro trato del sol el tiempo y la sal. Ella tardó otro día más flotando en las olas para volver. La vieron tan fresca como si sólo se hubiera dado un chapuzón, como en un tiempo etéreo. Esta es la historia que nos describió Citlati Hernández. Xochitiotzin, en el *Universal* en el año de 1994.⁸³

⁸² La señora Elsa Arnáiz de Toledo secretaria de la corresponsalía del Seminario de Cultura Mexicana en Tijuana, nos relató que Concha llegó a Tijuana el diez de Junio de 1945.

⁸³ Citlalli HERNÁNDEZ XOCHITOTZIN, “Al rescate de la obra literaria de Concha Urquiza”, *El Universal*, (Puebla-Tlaxcala) 3 de abril de 1994, p. 54a.

Otra de ellas es la que ofreció Gabriel Méndez Plancarte: a los pocos días un fatídico veinte de junio para ser exactos, fue en compañía de varias personas al balneario llamado “El estero” se embarcó en una lancha y cerca de un islote se quedó con uno de sus compañeros. De pronto oyeron un grito y ya nada vieron de los nadadores, Concha y su acompañante habían desaparecido.⁸⁴

Alejandro Avilés, periodista y poeta, presentó una entrevista que hizo al sacerdote de la Congregación del Espíritu Santo, Luis Manuel Guzmán, quién dijo que desde la playa él mismo contempló la ola de resaca con la que el mar de Baja California llevó a la poetisa hasta sus profundidades. El propio sacerdote organizó una búsqueda del cadáver y así mismo, del joven Carlos Ruiz de Chávez, quien pereció al intentar salvarla”.⁸⁵

Sobre la muerte de Concha Leiva afirmó: sólo la poesía y el amor hacia Dios la habían ayudado a vivir. Eran las válvulas de escape que le habían permitido alcanzar la edad de 35 años. Pero esa lucha tenaz entre fuerzas contrarias y oscuras entre la vida y la muerte entre Dios y el demonio no podía durar, un día el equilibrio se rompió, triunfó la embriaguez trágica del destino. Mujer elemental regresó al origen al nacimiento de las cosas, poética e interesante, como siempre había vivido, se entregó voluntariamente al mar para sacrificarse.⁸⁶

Se dice que fue accidente en compañía de un niño, se rumora que fue suicidio con un amante secreto, se supone que fue final trágico como fruto de sus nostalgias y

⁸⁴ MÉNDEZ PLANCARTE “Prólogo” a *Poesías y prosas*.

⁸⁵ “Literatura y Espíritu. Concha Urquiza” *Excelsior*, jueves 29 de junio de 1995, p 38b.

⁸⁶ Raúl LEIVA, *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*, México: Centro de Estudios Literarios, UNAM, 1959.

contradicciones. Se ha opinado, juzgado, criticado, compadecido, llorado y extrañado... lo cierto es que esa tarde del 20 de junio de 1945, Concepción Urquiza, fue besada profunda y eternamente por el mar de Ensenada; quedándose allá, muy lejos, descendiendo del paracaídas de su ensueño.⁸⁷

3.6 EPHPHETTA

AHORA, EL DÍA 20 DE junio, se colocan flores bajo de un busto de la poeta, que se halla en la base de la calzada Alfredo Mailliefert donde se rinde culto a la memoria de los hombres y mujeres ilustres del estado de Michoacán. En diversas universidades se elaboran tesis doctorales y estudios sobre su obra. Periodistas indagan sobre su vida, etiquetando su nombre bajo adjetivos de contradictoria, escindida y trágico-nostálgica significación. Los críticos contemplan hebra a hebra sus palabras sentenciando o alabando sus versos. Existen también los enamorados de sus palabras, que buscan reeditar y difundir su obra y los lectores que guardan secretamente sus palabras en los más profundo de su corazón. Concha Urquiza nos diría: “*Ephphetta*”,⁸⁸ retomando el Evangelio y agregaría que es preciso hacer silencio en nuestro corazón para mejor escuchar a Dios.

Que no es posible trabajar en una conversación íntima ininterrumpida, serena, en medio del gentío, del estruendo y tráfago de la calle; ni es posible hablar con Dios ni oír su palabra en un alma abatida por el estruendo de las pasiones. Es menester el silencio: silencio en el corazón, acallamiento de todos los amores y sentimientos que importunan, silencio de los pensamientos batalladores, silencio de las preocupaciones y ocupaciones del ajetreo diario. Silencio exterior, que es como aguarda la morada... Silencio de los ojos y de

⁸⁷ VELA, 61.

⁸⁸ *Marcos 7, 34.*

todos los sentidos, para que no penetren por ellos los visitantes que luego van a charlar al interior.⁸⁹

Ephphetta, retomando sus palabras dijimos, al comenzar este trabajo; en el que caminamos tras ella y su poesía, con la paradoja de qué era su persona y su ser. Ella, cuya voz submarina volvería a colorear nuestros corazones, y que estos corazones, se llenaran continuamente en sus remembranzas y palabras.

Así pues, como su vida se consume entre arena y mar, su nombre se consuma como una de las poetas más importantes de México a la que, a manera de tributo, rendimos esta breve semblanza de su vida.

3.7 LA OBRA DE CONCHA URQUIZA EN EL ÁMBITO LITERARIO

CONCEPCIÓN URQUIZA DEL VALLE, no es precisamente una poeta renombrada dentro de la literatura mexicana ya que, difícilmente, se encuentra su obra o, por igual, estudios sobre la misma. Esto, lejos de parecer una más de las injusticias históricas que viven gran parte de los escritores en México, alude más bien a razones obvias no por tanto lógicas, referentes a su vida. Conocer y estudiar su poesía, requiere la paciencia del viajero, que a fuerza de recorrer desiertos busca en medio de ellos, la anhelada orquídea.⁹⁰

Las razones obvias a las que aludimos en el párrafo anterior, se refieren a las dificultades de recopilación de sus poesías y prosas, puesto que en vida publicó solamente en *La Revista de Yucatán* y en la *Revista de Revistas*, durante un brevísimo periodo de tiempo. Fuera de estas dos excepciones, toda la publicación de su obra fue póstuma.

⁸⁹ URQUIZA, *Poesías y prosas*, p.242.

⁹⁰ “Una orquídea en el desierto” imagen utilizada por José Vicente Anaya en el prólogo a la edición del *Corazón preso*.

Editada gracias tanto a la dedicación como a la pasión del erudito Dr. Gabriel Méndez Plancarte, quien implacable buscó, reunió y editó la gran mayoría de sus escritos bajo el “Signo de Ábside”, con el título de *Poesías y prosas*, en 1946; precisamente un año después de la muerte de Urquiza.

Su muerte a merced del mar, misteriosa como toda su vida y obra, nos habla como el grano de trigo bíblico, que al morir resurge en luz, cómo aquella mujer que fallece y pervive, como la poeta secreta.⁹¹

En el mismo año de la publicación de Gabriel Méndez Plancarte, Antonio Castro Leal editó *Poemas de Concha Urquiza*⁹² en la colección Poesía de América con un prólogo de Alfonso Méndez Plancarte.⁹³ No fue sino hasta nueve años después que se editó nuevamente otro poemario de Concha titulado “El párroco ideal según yo lo había soñado”.⁹⁴ En 1958, Martha Ruiz Camino, elaboró una presentación de la poesía de Urquiza que encabezó un breve poemario llamado *Poesía en el mundo*.⁹⁵ Dos años más

⁹¹“La poeta secreta” imagen utilizada por Samuel Gordon Listokin en la presentación de libro *El corazón preso* en La Casa del Poeta de la Ciudad de México.

⁹² Concha URQUIZA, *Poemas de Concha Urquiza*, [Selección y notas de Antonio CASTRO LEAL, Prólogo de Alfonso MÉNDEZ PLANCARTE], México: Poesía de América, 1946.

⁹³ Los hermanos MÉNDEZ PLANCARTE, (Gabriel y Alfonso) fueron los editores de la *Revista Ábside*, en cuyas páginas se difundió la obra de Concha Urquiza, así como los estudios y críticas que se hicieron sobre ella en los años posteriores a su muerte.

⁹⁴ Se tiene conocimiento de esta edición aunque no se ha podido cotejar la edición, sólo el año de su publicación que data de 1955.

⁹⁵ *Poesía en el mundo* N°.5 [Presentación de Martha RUIZ CAMINO], Monterrey: ITESM, 1958.

tarde, Carlos González Salas compila la *Antología mexicana de poesía religiosa*,⁹⁶ donde se incluyen también algunos de sus textos.

Francisco Montes de Oca, realiza en la colección “Sepan cuántos” una antología de *Poesía mexicana*,⁹⁷ posteriormente Frank Dauster⁹⁸ elabora una selección con estudio y prólogo, que incluye a diversos poetas entre los cuales figura Urquiza. No podía faltar la obra de nuestra poeta en el *Ómnibus de poesía mexicana*⁹⁹ de Gabriel Zaid quien presenta, compila y elabora notas sobre sus textos en 1971. Salvador Elizondo en su *Museo poético*,¹⁰⁰ que publica la UNAM, recopila también algunos de los poemas en 1974. La editorial Jus, que originalmente fue fundada por el grupo que publicaba sus textos en la revista *Ábside*, edita sus poemas, bajo el título: *Antología: poemas*¹⁰¹ una edición en 1975 y reedición en el año 2000.

⁹⁶ *Jardín de la poesía mexicana: Siglos XV al XX*, [Selección de Agustín CHÁVEZ VELÁSQUEZ], México: Editorial e Imprenta Casas, (Colección de Poesía Hispanoamericana), 1966.

⁹⁷ *Antología mexicana de poesía religiosa*, (Compilada por Carlos GONZÁLEZ SALAS), México: Jus, (Colección Voces Nuevas,13) 1960.

⁹⁸ *Poesía mejicana*, [Selección, estudio y prólogo de Frank DAUSTER], Barcelona: Ebro, (Colección Biblioteca Clásica), 1970.

⁹⁹ *Ómnibus de poesía mexicana*, [Presentación, compilación y notas de Gabriel ZAID], México: Siglo XXI, 1971.

¹⁰⁰ *Museo poético*, [Salvador ELIZONDO], México: UNAM, (Colección de Textos Universitarios) 1974.

¹⁰¹ *Antología: Poemas*. México: Jus, 1975. (2ª ed. México: Jus 2000).

Así mismo Héctor Valdés, en 1976, selecciona poemas de mujeres en su antología *Poetisas mexicanas del siglo xx*¹⁰² donde es incluida Urquiza. Posteriormente el escritor y poeta, Ricardo Garibay, edita un breve poemario prologado por él mismo llamado *Nostalgia de Dios*¹⁰³ en 1987. José Antonio Alvarado en colaboración con la Universidad Nicolaíta edita los poemas de Concha bajo el nombre *Junio de lluvia vestido*¹⁰⁴ en 1995.

Todas estas ediciones de la obra de la poeta, se basaron en la primera publicación de Gabriel Méndez Plancarte, quien hasta entonces se ocupó de la recopilación de los textos. No fue sino hasta 1985, que surgió otro estudioso apasionado de Concha Urquiza, quien a través de la revista *Alforja*, se dedicó a la intensa búsqueda de su obra, culminando con dos publicaciones y una reimpresión, agregando al poemario algunos “Poemas dispersos”. Ésta última recopilación realizada por el maestro José Vicente Anaya¹⁰⁵ es hasta ahora la edición más completa que existe de su obra; sin dejar de mencionar el destacado prólogo que él mismo elaboró sobre nuestra escritora, en el cuál la define como “La poeta enamorada de Dios” apelativo por demás atinado para una mujer que vivió profundamente los misterios de la fe, en cada uno de sus silencios y palabras.

¹⁰² *Poetisas mexicanas del Siglo XX*, [Antología, selección y notas de Héctor VALDÉS] México: UNAM, 1976.

¹⁰³ *Nostalgia de Dios*, [Prólogo de Ricardo GARIBAY], México: Delegación Política de Cuajimalpa, 1987.

¹⁰⁴ *Junio, de lluvia vestido*, [Antología y edición de José Antonio ALVARADO] Morelia: Biblioteca Universitaria Nicolaíta, 1995.

¹⁰⁵ *El corazón preso*, [Recopilación, prólogo y presentación de José Vicente ANAYA], Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 1985. 2ª ed. México: CONACULTA, (Serie de Lecturas Mexicanas) 1990. 3ª ed. México: CONACULTA, (Serie de Lecturas Mexicanas), 2001.

Desde 1946, el año de la publicación de su obra completa, se inició un período de labor crítica y ensayística alrededor su poesía, que tuvo como escenario la revista *Ábside*. Apasionados de su obra, iniciaron un diálogo, cuyas voces se agregan al eco literario. Plumas selectas como las de Porfirio Martínez Peñalosa,¹⁰⁶ Mauricio Magdaleno,¹⁰⁷ Alejandro Avilés,¹⁰⁸ Joaquín Peñalosa,¹⁰⁹ Alejandro Ruiz Villaloz,¹¹⁰ Pulido Méndez,¹¹¹ Pedro Gringoire,¹¹² Francisco Guerrero González quien además publicó sobre Urquiza en *Letras Patrias* como también en su tiempo lo hiciera Rosario Castellanos sobre el poema “una mujer aureolada por sus cabellos”.

Será casi cuarenta años después que comienza a retomar a esta poeta. Cuando ya el siglo declina, la obra de Concha Urquiza cobra bríos inesperados y, sin dejar de ser una poeta bastante desconocida, son varios trabajos académicos que se realizan en este lapso de tiempo, así como un extenso trabajo periodístico para la difusión de las nuevas ediciones sobre su poesía. Más de la mitad de la labor académica, y periodística, están fechadas en

¹⁰⁶ Porfirio MARTÍNEZ PEÑALOSA, “Concha Urquiza”, *Viñetas de Lecturas Michoacanas*, 2, N° 1, julio, 1945.

¹⁰⁷ Mauricio MAGDALENO, “Poesía de Concha Urquiza”, *Ábside*, 11, N° 3, 1947.

¹⁰⁸ Alejandro AVILÉS, “Concha Urquiza y la Crítica”, *Ábside*, 11, N° 3, 1947.

¹⁰⁹ Joaquín Antonio PEÑALOSA, “Notas sobre las obras de Concha Urquiza”, *Ábside* 11, N° 3, 1947.

¹¹⁰ Alejandro RUIZ VILLALUZ, “Semblanza de Concha Urquiza”, *Ábside*, 12, N° 3, 1948.

¹¹¹ M. A. PULIDO MÉNDEZ, “Un breve juicio sobre Concha Urquiza”, *Ábside*, 12, N° 3, 1948.

¹¹² Gonzalo BÁEZ CAMARGO, uno de los bibliotas más importantes de este siglo en México, firmaba bajo el pseudónimo. Pedro GRINGOIRE, “Concha Urquiza: Mística Mexicana”, *Ábside*, 11, N° 1, 1947.

los noventas y giran en torno a la publicación del *Corazón preso*. A pesar de que ya venía gestándose el redescubrimiento de esta escritora, no es sino hasta que aparece en escena de modo contundente, el maestro José Vicente Anaya, con su *Alforja*, que retoma y encabeza una nueva efervescencia por esta misteriosa escritora de principios del siglo xx.

Pese a la escasa difusión de su obra, se han elaborado hasta ahora seis estudios universitarios en torno a su poesía; tres de ellos para obtener el grado de Doctor en Letras y los restantes en el grado de licenciatura. Esto habla de la riqueza y potencialidad de análisis a que inducen sus creaciones. Dos de estos trabajos académicos fueron elaborados en universidades estadounidenses,¹¹³ dos más pertenecen a la Universidad Iberoamericana y los restantes a la Universidad Nacional Autónoma de México.

El primer texto que inicia la discusión sobre esta poeta, data de 1966 se originó en la Universidad Iberoamericana, elaborada por María Teresa Estrada Sámano, quien se acerca a la *Poesía de Concha Urquiza*¹¹⁴ haciendo una lectura a partir de algunos poetas que influenciaron su obra como Fray Luis de León, Juan de la Cruz, Federico García Lorca y Manuel José Othón; agrega también a su investigación una breve semblanza sobre su mundo y su entorno para culminar con un análisis lexicológico del trabajo poético bajo la línea de estudio de Dámaso Alonso.

Con tan sólo dos años de diferencia, la primer tesis universitaria en el extranjero sobre Urquiza, se elabora en la University of Southern California, con un análisis del

¹¹³ University of Missouri-Columbia, y University of Southern California

¹¹⁴ María Teresa ESTRADA SÁMANO. *La poesía de Concha Urquiza*, (Tesis de Licenciatura), México: Universidad Iberoamericana, 1966. 109 hs.

Pensamiento y la poesía de Concha Urquiza,¹¹⁵ presentado para obtener el grado de doctorado por parte de Ema Baeza Wilmot. Este trabajo aborda sus principales influencias temáticas, los poetas que influyeron a Urquiza, así como las características propias de su estilo. Se centra principalmente en sus afinidades de pensamiento pero también en las diferencias de expresión entre San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús y Fray Luis de León. Posteriormente, bajo la luz del pensamiento de Gabriel Marcel, Baeza hace un análisis de los poemas, dividiendo en cuatro ejes temáticos su obra: la búsqueda, la agonía, la angustia y la conquista de la angustia.

Añade un apéndice recopilando todos los poemas hasta entonces publicados, ya que menciona que para esas fechas en Estados Unidos, difícilmente se podía utilizar un ejemplar de la obra, fuera de la Biblioteca del Congreso.

No será sino hasta diez años después, que surge un nuevo trabajo académico en torno a nuestra autora, esta vez por parte de Leticia Pérez-Gutiérrez¹¹⁶ quien para obtener el grado de doctora en la University of Missouri–Columbia, apostó por disertar en torno a cuatro poetas religiosos mexicanos. entre los que se cuenta Urquiza. Esta investigación, gira en torno a las características de la poesía religiosa en Hispanoamérica, centrándose en la poesía de Carlos Pellicer, Francisco Alday, Manuel Ponce y Concha Urquiza; concluyendo que, en la obra de estos poetas, se hallan poemas tipo oración, así como

115 Emma BAEZA WILMOT, *Pensamiento y poesía de Concha Urquiza*, (Doctor of Philosophy), California: University of Southern California, [Faculty of the Graduate School], 1968. 310 hs.

¹¹⁶Leticia PÉREZ-GUTIÉRREZ, *Cuatro poetas religiosos mexicanos. Pellicer, Alday, Urquiza y Ponce*, (Doctor of Philosophy), Missouri: University of Missouri-Columbia, [Faculty of the Graduate School], 1978, 240 hs.

también la similitud de estilos, utilización de recursos literarios e influencias que los acercan entre sí; culmina su disertación, declarando estas obras como la más alta y depurada expresión del sentimiento poético religioso mexicano. Cabe mencionar la excelente recopilación bibliográfica que dicha tesis ofrece.

Después de esta última, pareciera que el olvido finalmente habría de tocar la obra de Urquiza, pues durante los ochentas no hubo ningún artículo, reedición, investigación o estudio notable sobre la vida u obra de nuestra autora. Fue un período en que, ni en México ni el mundo, existía un espacio donde habitara su poesía.

Diez años después se inicia la actividad en la Universidad Autónoma de México, con el trabajo de María de Guadalupe Fernández de Castro, quien estudia *El amor y el dolor en la poesía de Concha Urquiza*,¹¹⁷ para obtener su grado de Licenciatura en 1992. Alrededor de esta fecha, y como ya mencionamos anteriormente, vuelve a escucharse en el quehacer literario el nombre de Concha Urquiza.

Uno de los “maestros”, como ella llamaba a los poetas que influenciaron su obra, fue Gonzalo de Berceo, al cual dedicó el poema “Al Yoglar de Nuestra Señora”.¹¹⁸ Angélica Lucía Higuera Torres, realizó su tesis de licenciatura en el año 2000, en torno al estudio de este poema desde la perspectiva del análisis léxico, lexicológico y gramatical; haciendo una recreación del mismo al español moderno.

117 María de Guadalupe FERNÁNDEZ DE CASTRO, *El amor y el dolor en la poesía de Concha Urquiza*, (Tesis de Licenciatura) México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1992, 177 hs.

¹¹⁸ Angélica Lucía HIGUERA TORRES, *La palabra entre mito y sombras: análisis del poema “Al yoglar de Nuestra Señora” de Concha Urquiza*, (Tesis de Licenciatura) México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2000, 165 hs.

En el mismo año, Patricia Villegas,¹¹⁹ en el marco de la Universidad Iberoamericana, elabora el más reciente trabajo académico de este rubro, para obtener el grado de Doctor en Letras Modernas. Las imágenes bíblico literarias de la poesía de Urquiza, son analizadas bajo la perspectiva de Northrop Frye, agregando a los estudios ya hechos sobre nuestra poeta, una visión crítica desde el punto de vista de este reconocido teórico de la Biblia. Esta tesis, estudia específicamente los “Sonetos Bíblicos” y las “Variaciones sobre el Evangelio”.

Lo que acabamos de sintetizar constituye, brevemente, una recopilación de los libros que se han editado en torno a la poeta, ya sean antologías, compilaciones, selecciones, poemarios y tesis universitarias. Pero vayamos ahora a quienes se han dedicado a Concha Urquiza desde la perspectiva periodística, crítica y académica; hagamos una revisión de otras publicaciones en las que se ha trabajado su obra.

Comenzaremos con las palabras que refirió Rosario Castellanos a *Letras Patrias* sobre la poeta moreliana:

Ella es Concha Urquiza, la piedra angular del movimiento poético femenino que alcanza esplendor y desarrollo en México durante la década de 1940. Y decimos que la piedra angular no sólo por ser anterior a todas en el tiempo y superior en la calidad, sino porque la tendencia que Concha representó ha sido, más o menos inconsciente, continuada y seguida por las demás. Esta manera de concebir la poesía y de practicarla es la que da su sello especial, su carácter, su estilo a la ya abundante obra escrita por mujeres en nuestro país. La poca preocupación que durante su vida mostró por editar sus

¹¹⁹Patricia VILLEGAS, *Imágenes bíblico literarias en sonetos bíblicos y variaciones del evangelio de Concha Urquiza*, (Tesis de Doctorado), México: Universidad Iberoamericana, 2000, 177 hs.

escritos; su muerte repentina y trágica, el celo con que evitaron los poseedores de manuscritos suyos entregarlos a la divulgación, todo ha conspirado para que el nombre de Concha Urquiza y su obra tengan menos trascendencia de la que merecen. Pero en el ámbito en que sus versos fueron difundidos han sido apreciados como lo más importante que hubiera creado una mujer en México desde la muerte de Sor Juana.¹²⁰

Posteriormente María del Carmen Millán agregó a lo comentado por Castellanos:

Era notable, en efecto, la diferencia que podía observarse entre las composiciones de Concha Urquiza y las de otras poetisas. La aparición de Concha Urquiza, acabó con el anecdotario sentimental de las mujeres escritoras; con el camino fácil de la improvisación; con el mito de la poesía femenina, blanda o apasionada pero nunca noble, poderosa madura.¹²¹

Joaquín Antonio Peñalosa reitera en sus textos sobre Concha:

Tenía una idea de Dios como un Dios vivo, no como un pensamiento filosófico ni como una abstracción. No veía a Dios como un señor que vive a miles de kilómetros sobre un palacio lejanísimo (esa era la idea de un Dios burócrata). Ella creía en un Dios amigo, confidente, personal...Vivió una vida religiosa en serio, por lo mismo su poesía es vital y nace de una vivencia personal con Dios. La poesía mística no necesita que el poeta realice hechos extraordinarios, ni que tenga revelaciones de lo alto o de lo bajo. El poeta místico es simplemente, alguien que ama de tal manera a Dios que vive unido a Él. Éste es el sentido que nos transmite San Juan de la Cruz en su poesía y que Concha retoma. Recordemos que Santo Tomás de

¹²⁰ Rosario CASTELLANOS, "Presencia de Concha Urquiza" *Letras Patrias*, N° 55, 1957, 150.

¹²¹ María del Carmen MILLÁN, "Tres escritoras mexicanas del siglo XX" *Cuadernos Americanos*, México, 1975.

Aquino concibe la mística como la unión del alma con Dios, la unión en el amor. Por lo tanto yo creo que Concha es una poeta mística.¹²²

El crítico literario Raúl Leiva afirma por su parte:

Sí, nos parece que tendríamos que retroceder varios siglos, volver a sor juana inés de la cruz para hallar un impulso lírico tan intenso, tan puro. Concha tiende al vuelo poético, hacia las altas cimas de lo sagrado y su voz alcanza un timbre, una pureza sostenida y radiante. Una mujer atormentada, alma hecha para el combate entre la angustia y la esperanza, la carne y el espíritu.¹²³

No podía faltar el comentario de Guillermina Lach:

“Fue muy fecunda, escribía siempre y regalaba sus poemas. Redactaba sonetos muy bellos en las servilletas de los cafés que frecuentaba y los regalaba a sus amigos. Cuando vivía en San Luis Potosí, la última época de su vida, venía con frecuencia a esta capital y conversábamos. Era profunda, pero un poco extraña.¹²⁴

Acerca de ella apunta Ricardo Garibay en el prólogo:

Estamos ante un caso extraordinario de impaciente y turbulenta vida diaria de intensos y plácidos amores y de la poesía, de la existencia como piedra de tropiezo y del arte como su altísima desembocadura. Apetito del mundo, Nostalgia de Dios y orfebrería de las palabras.¹²⁵

Juan de la Sena, escribió una presentación para dos poemas de Concha que aparecieron en el *Universal Ilustrado* en 1922, que tituló “Una poetisa de 12 años”. Sobre ella escribió:

¹²² José Vicente ANAYA, *Alforja, El Financiero*, 12 sep. 1994.

¹²³ Guadalupe APPENDINI, “La obra de Concha Urquiza, una de las poetisas místicas más notables de México en el Siglo XX, tiende a desaparecer”, *Excelsior*, 12, abr. 1985.

¹²⁴ APPENDINI. *Excelsior*, 12, Abr. 1985.

¹²⁵ Concha URQUIZA, *Nostalgia de Dios*, [Prólogo de Ricardo GARIBAY], México: Delegación Política de Cuajimalpa, 1987.

Conchita Urquiza una poetisa mexicana que no ha recibido lecciones de nadie, que no ha aprendido en escuela alguna los secretos del ritmo y que en ninguna fuente ha tomado las misteriosas correspondencias de los vocablos que, en las formas poéticas musicales por excelencia, se armonizan como las notas de una sinfonía beethoveniana....”¹²⁶

Continúa de la Sena:

“La tuve delante de mí, sujetándola a un cruel interrogatorio, que casi dejéme sin respuesta. ¡Necio de mí que pretendía investigar el arte no aprendido de las aves!.”¹²⁷

Pulido Méndez publicó en *Ábside* estas breves palabras cargadas de intensidad sobre la obra de Concha:

Es una revelación que tiene todo el dramático enigma de la vida moderna, y compromete el pensamiento y la sensibilidad en dirección de la divina altura. Pocas almas han recorrido un itinerario más intenso y más luminoso. Los versos que retoma de San Juan de la Cruz y de Rilke, la prosa de Fray Luis de León; está empapada de todo eso que a nosotros nos viene de Kierkegaard, Nietzsche, Bergson y sobre todo de Heidegger... Sin la angustia y el cuidado, no se concibe el mundo moderno ni esa existencia trágica.¹²⁸

Mauricio Magdaleno, también en *Ábside*, dedicó un homenaje a Urquiza y a su obra:

Caducarán tanto, tantos gritos que inspiró en la lírica contemporánea la pura borrasca sexual, y el suyo, sublimación de la carne y hasta el espíritu,

¹²⁶ José Vicente Anaya, comenta al respecto que este autor no supo descubrir que Concha Urquiza sí tenía referencias literarias aunque no académicas.

¹²⁷ Anaya agrega que seguramente la inteligencia de Concha no quiso dejarle pistas al que la interrogaba. José Vicente ANAYA, *Alforja, El Financiero*, 19 sep. 1994

¹²⁸ M. A. PULIDO MÉNDEZ, “Un breve Juicio sobre Concha Urquiza”, *Ábside*, 12, Nº 3, 1948, 459.

sublimación de sublimación, quedará ahí vibrando bajo las estrellas, como uno de los más auténticos que haya proferido una criatura. No está de moda, ya lo sé, la poesía y menos la religiosa y la mística; pero no se trata de modas ni tiene la moda nada que ver con el tránsito testimonio de Concha Urquiza, vivió su tiempo, su tiempo oscuro de máquinas. Su obra queda ahí para la inmortalidad, porque no salió de unas entrañas devoradas por el hambre de las cosas de este mundo, sino de un trágico desgarramiento religioso. Seguramente uno de los libros esenciales de México y del idioma en lo que llevamos de siglo. Desde Sor Juana Inés de la Cruz, coinciden los exegetas de Concha Urquiza, no habíamos oído voz semejante.¹²⁹

Méndez Plancarte habló de un parecido entre Gabriela Mistral y Concha Urquiza, a lo que Joaquín Antonio Peñalosa, responde al hacer una crítica sobre la obra de Urquiza:

Para mi el paralelo literario es inconducente y hasta odioso. Porque si la poesía de Gabriela clásico viviente tiene un humano gusto emocional que la enardece, en cambio la poesía de Concha pone en el alma la suave serenidad la *sophrosyne* griega que heredó del maestro Fray Luis de León, la poesía de Concha es una poesía viril, poesía sin sexo, poesía humana. Es más que religiosa, mística, y de la alta y de la profunda. Tuvo la audacia, más bien la divina inspiración de utilizar el *Cantar de los cantares* con métricas clásicas.¹³⁰

Sobre su poesía nos dice Elsa Cross:

Es cercana en impulso a la mística. Se desarrolla en un contexto de catolicismo casi cristero. Sus poemas testimonian una intensa búsqueda de Dios en la que sufrió caídas espirituales. En su preocupación por conversar

¹²⁹ Magdaleno, 460.

¹³⁰ Joaquín Antonio PEÑALOSA, “Notas sobre las obras de Concha Urquiza”, *Ábside* 11, N° 3, 1947, 185-188.

con el Omnipotente vivió encuentros y pérdidas y tuvo la fortuna de escribir con las manos del corazón y no de la razón.¹³¹

Margarita León Vega, emite sobre los estudios de Urquiza, la siguiente opinión:

La poesía de Concha representa un momento en la evolución de la poesía mexicana hacia una poesía moderna; de algún modo es contemporánea de los místicos del Siglo de Oro. Logra armonizar las pasiones que la desgarran y la serena belleza de metros y rimas ya clásicos que encauzan y hasta moderan el impetuoso caudal de sus dolores, dudas y obsesiones.¹³²

Por último citamos a José Vicente Anaya, el estudioso, editor, e infatigable lector de Concha Urquiza que se ha encargado de recopilar, reimprimir y sobre todo difundir la obra de Urquiza en ámbitos intelectuales, periodísticos y académicos. Gracias a su incansable labor, esta generación le debe el conocer el nombre de una piedra angular de la poesía mexicana: Concha Urquiza. Sobre ella, ha escrito innumerables artículos en la revista *Alforja*, en el periódico *El Financiero*, así como un estudio con el que prologa la reedición de los poemas de Urquiza bajo el título de *El corazón preso*. En él, nos presenta una poeta enamorada de Dios, una orquídea en el desierto, es decir, una poeta místico-erótica. Menciona que, tan sólo con treinta y cinco años, logró una obra extensa y madura que muy pocos poetas alcanzan a esa edad. Finaliza su prólogo con estas palabras:

¹³¹ Karla GARCÍA, La poesía de Concha Urquiza, Testimonio de una intensa búsqueda por encontrar a Dios

[<http://www.imagenzac.com.mx/2001/10/27/cultura3.htm>] (agosto 6, 2002).

¹³² Margarita LEÓN VEGA, “La poesía de Concha Urquiza ante la crítica”, *La Jornada Semanal*, N° 239, oct. 1999, 4-5.

Ella se calcinó en el fuego de sus contradicciones. Puede ser que nunca se la considere santa, pero su sensibilidad, sus visiones, la belleza de su lenguaje e imágenes en su poesía, la consagran como una excelente poeta mística.¹³³

El propósito de haber recopilado la mayoría de las expresiones sobre la poesía de Urquiza, no tuvo otra finalidad que demostrar que su obra se ha mantenido viva. Viva a pesar de los olvidos literarios, las marginaciones políticas y las hogueras religiosas,¹³⁴ esto indudablemente nos habla de una poesía en lucha, cuya discusión académica es necesario continuar por aquellas vías que aún no han sido recorridas del todo.

Urquiza fue precisa en su poesía al cantar:

Busca, pues la metáfora inviolada
abre nuevo camino al pensamiento,
tremola el ritmo con divino acento
y déjame dormir: a mi me agrada
la serena canción que dice el viento...¹³⁵

Nuestra poeta, finalmente, duerme en esa serena canción, es labor de quienes hemos sido arropados con sus palabras, dedicarnos al camino del pensamiento, para acercarnos por medio de las herramientas que nos da la teoría literaria a la belleza de sus *metáforas invioladas*.

¹³³ URQUIZA, *Corazón preso*, 24.

¹³⁴ Recordemos que una parte de su obra fue quemada por herética, por las Hermanas del Espíritu Santo, cuando ésta abandonó la orden.

¹³⁵ URQUIZA, *Corazón preso*, 25.

CAPÍTULO IV

INFLUENCIAS TEMÁTICAS Y DE ESTILO

EN LA POESÍA DE Concha Urquiza encontramos diversas influencias tanto temáticas como de estilo. La incesante lectura de la Biblia, de la corriente lírica castellana, aunada a algunos poetas mexicanos, fueron las vertientes donde los versos de la poeta abrevaron para constituir una obra universal, que va más allá de su temporalidad, pues toca lo más íntimo del hombre.

Urquiza leía griego y latín, lo que le permitió empaparse, de primera mano, de los clásicos de estos idiomas, incluso llegó a realizar algunas traducciones como la “Égloga V” de Virgilio. Aunque su gusto por los helenos era grande, tenía un mayor acercamiento a los latinos; sin embargo su lectura predominante era la Biblia; en especial el *Antiguo Testamento*. Su obra bebe directamente a tragos el misterio divino del *Cantar de los cantares*, del libro de *Job* y algunos otros pasajes sobre los que escribió variaciones y sonetos.

Sobre la lírica castellana, encontramos rastros de una profunda lectura de la obra de Fray Luis de León, a quien llamaba su maestro, así como también de Garcilaso de la Vega, Gonzalo de Berceo, Juan Ruiz el Arcipreste de Hita, Lope de Vega, Juan Ramón Jiménez, Francisco de Quevedo, Rafael Alberti y Federico García Lorca. Con especial dedicación se acercó a los místicos españoles San Juan de la Cruz y Santa Teresa ya que no sólo leyó sus obras, sino que intentó sumarse a la búsqueda de esa experiencia unitiva que es posible experimentar por medio de la poesía. Determinar si logra o no el misticismo en sus versos, es motivo del último apartado de este trabajo donde nos aproximaremos a algunos textos sobre poesía mística y poesía religiosa.

Como última influencia, y no menos importante, encontramos algunas similitudes en tratamiento de temas con los poetas mexicanos José Manuel Othón, Arcadio Pagaza, y Ramón López Velarde. Recordemos que Urquiza permaneció alejada de los círculos intelectuales de su época, aunque cabe la posibilidad de que la obra que fue quemada por las Hijas del Espíritu Santo durante su estancia en el convento, haya comprendido precisamente la parte no religiosa. Por lo anterior es difícil determinar si Urquiza se aventuró en otros temas y estilos al margen de lo religioso y clásico, pues el legado de su versos fue recopilado y editado por Méndez Plancarte.

Quizá la imagen de poeta exclusivamente religiosa que hoy nos queda de Concha, sea sólo uno de los rostros de esta apasionada poeta.

Resulta tarea imposible, cuando menos ahora delimitar y medir la trascendencia de las lecturas que marcaron la obra de Urquiza, por lo que dejando al lector la apreciación de estas influencias, nos permitiremos a continuación compulsar los textos de otros poetas que reconocimos en su obra.

4.1 INFLUENCIA BÍBLICA

LA ESCRITURA SAGRADA fue una de las fuentes más importantes de la poesía urquiziana, casi en su totalidad aparecen constantemente rastros de profundos diálogos con la Biblia. Nos atrevemos a remarcar “diálogo” pues no sólo se acercó a los libros sagrados desde la perspectiva de la fe, sino también como la erudita intelectual que fue; es como si en su labor poética, trasvasara el delicado vino de las palabras bíblicas a sus propios versos, no cambiándolos de lengua, sino simplemente pensando en universalizarlos

Es indudable la influencia de la *Sagrada Escritura* en la imaginación de la creadora no sólo por sus motivos y tramas sino por algo más sustancial; su tonicidad y estructura

narrativa que se van tejiendo a lo largo de la creación literaria. Urquiza logra tematizar esas influencias en fértiles metáforas. Esta fue la savia de la que se nutrió esta poeta, junto con su propio corazón destrozado por la ausencia del Amado. Su poesía muestra la fuerza de quien ha amado con esa intensidad.¹

4.1.1 EL LIBRO DE JOB

ESTE TRASVASE QUE URQUIZA hace de la *Sagrada escritura* a su obra, no radica en una mera transcreación, o una simple influencia que la invita a imitar imágenes o métricas, va más allá. Como vemos en sus “Sonetos bíblicos”, en especial el que se refiere al libro de *Job*, la poeta, vive y abraza el dolor de Job así como el encuentro terrible con el Amado: “El fue quien vino en soledad callada”.² Como el Job bíblico, que fue sometido a la prueba, aún teniéndose él por justo, el Job encarnado por Urquiza, narra la tremenda experiencia del encuentro con un Amado que celosamente cambió toda suerte en su vida, la libertad le fue negada: “puso lazo a mis pies, fuego a mi techo”. La exigencia de la fidelidad: “Él mató los amores en mi lecho/ y cubrió de tinieblas mi morada”. Le fue negado todo placer mundano: “Trocó la blanda risa en triste duelo/ convirtió los deleites en despojo”; he aquí la esencia del poema de Urquiza: “y no dejó encendida bajo el cielo/ más que la oscura lumbre de sus ojos”. Confrontemos el libro de *Job* (3, 10): “Que se oscurezcan las estrellas de la aurora,/ que espere vanamente la luz/ y no vea los párpados del alba”,³ En ambos textos se habla desde la angustia que provoca la devastación de lo mundano, pero el epíteto

¹ Patricia VILLEGAS, *Silencio y poesía*, México: Emes editores, 2000, 78-79.

² URQUIZA, *Corazón preso*, 33.

³ Gonzalo BÁEZ CAMARGO, *Biblia ecuménica del nuevo milenio*, México: Trillas, 2000, 574.

“obscura lumbre” en referencia a los ojos, nos remite a los versículos de Job, en los que se niega a ver la luz del día. ¿Dónde entonces radica la esperanza que sostienen el Job bíblico y el Job urquiziano? Parece susurrar levemente el texto la súplica: que sea mayor mi desgracia, antes que de mi boca el reproche, para que así se manifieste en tu siervo, plenamente tu gracia. Ése es el *leit motiv* del poema. No la imagen, no la estructura, es el abrir las venas del tiempo y verter el líquido sufriente de palabras sagradas en sonetos, que manifiestan su amor a la pérdida, una constante que intentaremos analizar más adelante a cabalidad.

4.1.2 EL LIBRO DE RUTH

EN EL SONETO “RUTH” observamos un tratamiento similar respecto del personaje. En la *Sagrada Escritura*, Ruth, es la moabita viuda, que deja todo por seguir a Noemí, madre del difunto “ A donde tú vayas iré/ y donde vivas, viviré./ Tu pueblo será mi pueblo/ y tu Dios será mi Dios.”⁴ Posteriormente Ruth se hace cargo de su suegra y espiga los campos de Booz, pariente cercano de su esposo Majlón. Booz toma por esposa a Ruth y de este modo se continúa con el linaje divino del que más tarde nace el Rey David. Es una historia de pérdida, búsqueda y encuentro. El soneto de la poeta, fruto de la inspiración de este libro, no refleja esta historia, sólo toma un preciso instante. Una sola noche en que Ruth entra a la tienda de Booz y se acuesta a sus pies.

Las primeras tres estrofas del soneto, narran similarmente la historia bíblica, pero el último se refiere al *Cantar de los cantares*.⁵ cuyo epígrafe aparece en latín al inicio del texto: “*Ego dormio el cor deum vigilat*”. El soneto canta:

⁴ Ruth 1, 16.

⁵ Ruth 5, 2.

Mas su despierto corazón medita...
 y la noche fugaz se precipita
 hacia los claros lechos de la aurora⁶

La Ruth urquiziana, no versa sobre la Ruth bíblica en esta estrofa que es el culmen del poema; para ella no hay encuentro, existe un corazón ansioso que sobrepuja por todos los sentidos adormilados⁷ y en el momento en que la noche se precipita en día y la mano de Booz está próxima a cobijar a la sierva que yace bajo sus pies, llega el punto final del texto. ¿Qué evoca pues este poema? No es el encuentro con el amado protector que proveerá trigo y descendencia, sólo es la angustia de permanecer en vilo. Si nos remitimos al texto bíblico, sobreviene pues la respuesta, pero en los versos de Urquiza, se vislumbra el goce por el instante de angustia, la precipitación que se repite una y otra vez para permanecer en la noche altísima que no termina de ser aurora, que no llega a ser encuentro. Similar al soneto de Job, es la desesperanza oscura, la noche que está próxima a ser esperanza, donde la poeta también se detiene y corona el momento con el punto que calla los versos de amor y esperanza que convierten estos sonetos en angustia serena.

4.1.3 EL CANTAR DE LOS CANTARES

SI POSAMOS NUESTRO ANÁLISIS sobre “Sulamita” inspirada en el *Cantar de los cantares*, veremos la constante del vilo.

Ya por toda la tierra iré perdida,
 dejando la canción abandonada,
 sin guarda la manada desvalida.⁸

⁶ URQUIZA, *Corazón preso*, 35.

⁷ Cabe mencionar también la referencia a “Noche oscura” de San Juan.

⁸ URQUIZA, *El corazón preso*, 34.

Es verdad que el *Cantar* bíblico, habla de la búsqueda, de esos amados cuya historia es el encuentro y el desencuentro, el atraerse con vinos, aromas y luego perderse por valles, ciudades, llanuras. Búsqueda de ese ansiado encuentro primero que trastoca lo íntimo del alma; pero el soneto de Urquiza, habla de un encuentro inicial, sí, de una atracción terrible que la hace olvidarse de todo lo mundano: “Atraída al olor de tus aromas,/y embriagada del vino de tus pechos” pero deviene posteriormente la pérdida: “olvidé mis ganados en los barbechos/ y perdí mi canción entre las pomas.”⁹ Dos veces en el texto, habla de “perder y abandonar la canción” ¿No es para el poeta su canto, a la vez catarsis y anagnórisis? No deja el canto por precipitar la búsqueda del Amado, ya que en el verso 8 “buscaré los parajes donde asomas”, se vislumbra levemente el intento de aproximarse una vez más. Pero en los versos subsiguientes, acepta que se halla perdida y ni el canto propio la guiará al Amado una vez más. Es de nuevo el vilo, la pérdida, lo que enamora a nuestra poeta y susurra quedamente en cada palabra de su voz recogida.

4.1.4 EL NUEVO TESTAMENTO

VAYAMOS AHORA AL *NUEVO TESTAMENTO*, del cual Concha fue también vivaz lectora, en especial de los Evangelios de Lucas y Marcos. Sobre ellos escribió “Variaciones a los evangelios”: “Christus”, “El geraseno”, “El encuentro” y “El apóstol”. Tomemos como ejemplo la segunda de estas variaciones, basada en el pasaje del Evangelio de Lucas,¹⁰ la historia del poseído de Gerasa.

Como en tantos otros pasajes bíblicos, en la vida pública de Jesús, se encuentra al paso hombres y mujeres poseídos por distintos demonios que se manifiestan en formas

⁹ URQUIZA, *El corazón preso*, 34.

¹⁰ 8, 26-39.

diversas. En especial, este hombre proveniente de la región de Gerasa es habitado por “Legión” una multitud de demonios que le obliga a vivir desnudo entre las tumbas de un acantilado. Aún atado con cadenas, el hombre poseía una fuerza sobrenatural que ningún geraseno podía controlar. Al desembarcar Jesús en este poblado, lo libera de sus demonios y estos se introducen por mandato del Mesías en una piara de cerdos. El hombre libre ruega a Jesús le permita acompañarlo y como contraparte Él le contesta que debe quedarse y predicar entre los suyos el milagro vivido.

El geraseno de Urquiza, que encarna al “yo” poético del texto, sólo toma, al igual que en los sonetos anteriormente vistos, el instante angustioso y doloroso: “¡Oh Dios, geraseno,/ oh cómo tu historia parece la mía!”¹¹ Comienza aquí la identificación de la poeta con el personaje bíblico. “Los viejos sepulcros de piedra se abrieron/ y fueron su lecho” así como en este par de versos, a través de la palabra de Urquiza, se describe un lamento que plañe en el viento y resuena en las tumbas. El endemoniado lleva:

Herida la carne, sangrientas las uñas,
 orlada de espuma la boca feroce, [sic]
 vacíos los ojos,
 desnudos los miembros.¹²

y en este escenario de terrible espanto, vaga un alma que gime y “ronda las tumbas prestándole voces”. Al adentrarse uno en esta variación del Evangelio, el lector supone que de un momento a otro aparecerá el toque purificador que ha convertido el milagro en leyenda, mas no sucede. El poema, deliciosamente aterrador, sucumbe sin que el encuentro

¹¹ URQUIZA, *El corazón preso*, 43.

¹² URQUIZA, *El corazón preso*, 43.

con Dios ocurra. Por el contrario, la fuerza maléfica, el lamento demoníaco que habita el viento gime:

Pero sólo el viento y el viento y el viento
que baja sangrando, que viene rugiendo
que ronda las tumbas prestándole voces
que bate los troncos
que gira y desgaja las sombras nocturnas,
el viento,
el viento que gime que busca mi alma
el viento que plañe con largo crescendo ¹³

Cabe resaltar, que el viento, imagen poseída por “Legión” en el poema de Concha, no aparece en el libro de Lucas. Sin embargo, la autora no le da un papel casual en el tratamiento del poema, es este elemento natural el ocupado en encarnar la desolación y la desgracia; lo acompaña con el verbo “plañir” que en un inicio aparece en participio, cambia posteriormente en presente y gerundio, dotándolo de una vitalidad *in crescendo* y trágicamente pone punto final al poema.

Con el breve análisis de estos poemas, pretendemos presentar la influencia bíblica del Nuevo y Antiguo testamento en el estilo urquiziano. Imágenes y estructura que se transforman en el “yo poético”. La autora habita cada uno de los personajes para, desde la voz de ellos, versar la angustia, la desolación, mas nunca en el encuentro.

4.2 INFLUENCIA LÍRICA CASTELLANA

LA UTILIZACIÓN DE cultismos y arcaísmos en algunos poemas, denota el gusto por la lectura de Gonzalo de Berceo y Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita. En este apartado, recorreremos la

¹³ URQUIZA, *El corazón preso*, 43.

larga tradición de la lírica castellana que marcó a Urquiza, no sólo por le idioma, que es una obvia referencia sino también por la utilización de la lira, del soneto, de la temática que aprendió de sus maestros, como ella los llamaba. De la búsqueda incesante de las moradas, del amor herido como un cervatillo en el bosque, de imágenes y figuras que de una u otra forma aparecen y son claramente rastreables en la obra poética de *El corazón preso*.

Probablemente dejemos autores sin mencionar, pero recordando el capítulo anterior, sobre la vida a veces hermética de Urquiza, son pocas las referencias que podemos utilizar en torno a lo que ella disfrutaba de leer. Sólo tenemos el legado de su obra para poder averiguar lo que marcó sus creaciones.

4.2.1 EL ARCIPRESTE DE HITA Y GONZALO DE BERCEO

En algunos textos es más que obvio el diálogo que sostuvo con estos poetas; tal resulta su poema “Romance de la lluvia” cuyo epígrafe corresponde al *Libro de buen amor* donde se lee:

¡Ay, corazón quexoso, cosa desaguisada!
Por qué matas el cuerpo do tienes tu morada?

y a lo que la poeta responde:

Corazón, bajo la lluvia
herido de amor te llevo:
por los labios de tu herida
silban rimando los vientos,
y el agua gime al caer
en tus abismos de fuego.¹⁴

¹⁴ URQUIZA, *El corazón preso*, 105.

Claro es el gusto que Concha profesaba sobre los temas religiosos del Arcipreste de Hita, así como también de Gonzalo de Berceo, a quien dedicó su poema “Al Yoglar de nuestra Señora”¹⁵ inspirado en los “Loores de la Virgen”. Cuyo epígrafe advierte: “A la manera de Berceo” y el primer verso continúa: “O maestro cabdoso, Gonzalo de Berceo”.

No sólo esta dedicatoria nos lleva a la compulsar los textos de Berceo, es también el estilo “*cuaderna via*”¹⁶ así como la temática insistente sobre la Virgen, la vida de santos y poemas litúrgicos, lo que nos lleva a reconocer la lectura de textos tales como “Virgo” y “Amén”. Sobre el gusto que la poeta tenía por la obra de Berceo, Méndez Plancarte comenta: “Su devoción a Gonzalo de Berceo, patriarca de noble e ingenuo) del “mester de clerecía” hízole componer aquella plegaria “Al Yoglar de nuestra Señora”, en el mismo metro usado por él en muchos de sus poemas: las poderosas estrofas “de quaderna vía”, cuartetos alejandrinos monorrimos. No cabe duda que nuestra poetisa logra reproducir la gracia y la ruda ingenuidad de su modelo, aunque ahí sí es demasiado visible el afán arqueológico y la artificiosa reconstrucción del castellano medieval”.¹⁷

Este poema ejemplifica el estricto manejo que Urquiza tenía sobre las formas clásicas, tales como el alejandrino, el soneto, la lira, la oda y el romance.

¹⁵ URQUIZA, *El corazón preso*, 30.

¹⁶ Tomás NAVARRO Tomás, en *El arte del verso*, señala acerca del alejandrino organizado en cuartetos pero de una sola rima consonante a imitación de los versos alejandrinos de origen francés: “El principio de la regularidad silábica está heredado de la poesía latina medieval y Berceo es el único poeta que consigue la regularidad métrica”.

¹⁷ Gabriel MENDEZ PLANCARTE cita en el “Prólogo” a *Poesías y prosas* una carta dirigida a la Srita. Rebeca Buchelli, fechada en Morelia, el 20 de Febrero de 1938, xx.

4.2.2 FRAY LUIS DE LEÓN

CONCHA LEÍA LAS VERSIONES bíblicas traducidas por “el maestro” como ella llamaba a Fray Luis de León, el manejo del terceto, es herencia de la devoción a la lectura del autor de “Los Nombres de Cristo” y su obra *Poesías*, constituyó una de las fuentes más visibles en las que abrevó la poeta; podemos reconocer en su “Égloga en tercetos” dedicada a su dulcísimo maestro:

En vano el verso delicado toca
 en lo interior del alma
 en vano suena
 en vano ciñe de fervor la boca;¹⁸

Otros poemas donde encontramos el sello “luisdeleoniano” son: “Loores por Cristo”, “Cristo en la Cruz”, “Dicha” y “¿Cuando ...?” nos dice Méndez Plancarte que Concha refirió al Padre Romo en una carta, sobre su poema “Loores por Cristo”: “este es mi primer ensayo en la lira italiana, por tanto además de su torpeza tiene mucha influencia de Fray Luis de León y no poca de San Juan, pues no es prudente que el que empieza quiera andar lejos de su maestro”.¹⁹

En “*Mons Dei*”, encontramos los versos: “Oh Monte del Señor, “monte cuajado”/ donde llega hasta el hombre la armonía/ y el giro de los mundos concertado!//” que corresponde al diálogo que entabla Concha con la versión que Fray Luis escribió sobre el Salmo 47, 6. “Monte de Dios, monte cuajado, monte pingüe”²⁰ cuyo epígrafe enarbola al inicio del poema.

¹⁸ URQUIZA, *El corazón preso*, 82.

¹⁹ MÉNDEZ PLANCARTE, “Prólogo” a *Poesías y prosas*, xiv.

²⁰ URQUIZA, *El corazón preso*, 129.

Pero no sólo estilísticamente encontramos raíces de la poesía de Concha en la de Fray Luis de León; es en el eje temático de este último donde se halla otra influencia definitiva. Nos dice Ángel del Río en su libro *Historia de la literatura española*,²¹ que son tres los planos en que podemos ordenar la poesía de Luis de León. Un primer plano horaciano, representado principalmente por su poema “Vida retirada” en el cual se habla del deseo por retirarse del mundo y olvidarse de las luchas de este último que compromete al alma devota. El segundo plano, denominado por del Río como “platónico-pitagórico” que invita a la vocación contemplativa de la armonía del mundo y a la visión del orden universal, características que hallamos en “Noche serena”. Por último el plano místico religioso cuyo texto más representativo es “Morada del cielo”.

Urquiza en el poema “Dicha”,²² refleja el ansia de retiro: “Mi corazón olvida/ y asido a tus pechos se adormece”. Leemos en Fray Luis: “Mi alma que en olvido está sumida.”²³ Este mismo poema nos recuerda a san Juan de la Cruz, cuya contemplación mística grabada en su poesía, refrendó en Concha el deseo del alejamiento de este mundo en búsqueda de la experiencia unitiva con su creador, más adelante compulsaremos algunos poemas de San Juan de la Cruz, de los cuales bebió Concha directamente para la creación de los propios.

Continuando con Fray Luis de León, llegamos a uno de los Sonetos Bíblicos más hermosos en la obra de la poeta moreliana: “Job”. Sabemos por el epígrafe en diálogo con

²¹ Ángel DEL RÍO, *Historia de la literatura española*, Nueva York: Holt, Rinehart & Wilson, 1964, 200.

²² URQUIZA, *El corazón preso*, 70.

²³ LUIS DE LEÓN, *Poesías completas*, Buenos Aires: Sopena, 1939, 10.

el poema, que Concha leía la traducción del libro de Job²⁴ en las palabras de Fray Luis: “Y vino y puso cerco a mi morada y abrió/ por medio della gran carrera” El soneto “Job”: “El fue quien vino en soledad callada,/y moviendo sus huestes al acecho/ puso lazo a mis pies, fuego a mi techo/ y cerco a mi ciudad amurallada.”²⁵

También encontramos influencia del poeta agustino en sus versos “La profecía de Tajo” en “Memorare novísima tua...” de Urquiza.

Ay de mí que camino con pie lento
mientras el tiempo huyendo me asegura
la cuenta estrecha y el fatal momento!
Ay triste, que el otoño se apresura,
y aún soy la simiente no sembrada
y el árbol cuyo fruto no madura!²⁶

En la estrofa del fraile agustino

¡Ay triste! ¿Y aún te tiene
el mal dulce regazo? ¿Ni llamado
el mal que sobreviene
no acorres? ¿Ocupado
no ves ya el puerto a Hércules sagrado?²⁷

El “maestro” como ella cariñosamente llamaba a Luis de León, encarnaba su ideal de estilo artístico, la búsqueda de un refugio elevado, las persecuciones del mundo, las

²⁴ Gabriel MÉNDEZ PLANCARTE en “Prólogo” a *Poesías y prosas* comenta: “De Fray Luis, finalmente es la versión que Concha leía con fruición”. p. xv.

²⁵ URQUIZA, *El corazón preso*, 33.

²⁶ URQUIZA, *El corazón preso*, 38.

²⁷ Dámaso ALONSO, *Poesía española, Estudio de métodos y límites estilísticos*, Madrid: Gredos: 1962. 634.

tormentas interiores, la pasión por los estudios bíblicos, las formas medievales y el claro conocimiento de los clásicos griegos y latinos, constituían en su maestro todo aquello de lo que Concha bebió directamente para enraizar desde Fray Luis un estilo propio.

4.2.3 JUAN DE LA CRUZ

OTRO DE LOS POETAS EN quien Urquiza depositó admiración no sólo en su poesía sino también en su relación fervorosa con el Amado, fue san Juan de la Cruz. Leyó al místico con especial interés y con dedicación tal, que muchos de sus poemas llevan el sello que caracterizó a este místico, en temática y en estilo.

Compulsando estos textos, veamos las similitudes, entre “Cántico espiritual” de San Juan, cuando el esposo responde:

¿Por qué, pues has llagado
a aqueste corazón, no le sanaste?
y pues me le has robado
¿Por qué así le dejaste,
y no tomas el robo que robaste?²⁸

Y la “Canción de la Sulamita” de Urquiza donde leemos:

no devuelvas el robo que robaste;
guarda el amor que con amor venciste
y el corazón que con dolor ganaste.²⁹

En estos breves versos podemos observar el mismo tratamiento del tema respecto al arrebató y el abandono posterior que experimentan ambos poetas en el contacto con lo divino, probablemente san Juan describe a Dios sin especificar la persona a la que se

²⁸ Juan DE LA CRUZ, *Poesía completa*, [Edición preparada por Manuel de SANTIAGO], Barcelona: Novoprint, 1989, 87.

²⁹ URQUIZA, *El corazón preso*, 56.

refiere, mientras que los versos de Concha, al hacer la aclaración “guarda el amor que con amor venciste/ y el corazón que con dolor ganaste”, pareciera que relata específicamente al amor y al dolor que experimentó Jesucristo en su pasión. Ésta es una constante que se extiende a lo largo de la poesía de la moreliana, al referirse a Dios, lo hace en repetidas ocasiones, específicamente a la persona de Jesús.

Revisemos cómo ambos poetas utilizan los jardines para representar el encuentro con Dios, muy propio del *Cantar de los cantares*, cuya influencia es característica tanto de San Juan en “Noche Oscura”,

Quédeme y olvídeme
 el rostro recliné sobre el Amado,
 ceso todo y déjeme
 dejando mi cuidado
 entre las azucenas olvidado³⁰

como de Concha en su Égloga, “Canción del bosque”:

Yo cantaré mi amor contigo a solas
 que escuchas en el viento sosegado
 sobre los vastos campos de amapolas,

pasando por montes y collado
 soplando en las corolas encendidas
 acariciando el brote malogrado;

contigo en las veredas escondidas
 donde vagan arroyos silenciosos
 y están las azucenas florecidas;

³⁰ DE LA CRUZ, 103.

contigo en los parajes nemorosos
donde el cansado corazón se entrega
por los espesos cedros rumorosos³¹

El jardín es el lugar de la búsqueda y el hallazgo del Amado; es en forma de bosque, de campo, de huerto, el lugar donde el corazón se rinde ante el sosiego divino al entregarse al descanso que con ansia el alma persigue.

Veamos la utilización de la imagen del ciervo en “Cántico espiritual”:

¿A dónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huiste,
habiéndome herido;
salí tras ti clamando y eras ido.³²

y en la lira de Concha titulada “¿Cuándo...?”

Como cierva ligera,
de agudo dardo en el costado herida
gime sin ser oída
bramando en ansia fiera
tras la dulce lejana madriguera.³³

Aunque el tratamiento es distinto ya que san Juan hace referencia al Amado en la persona del ciervo y Concha alude a sí misma con esta imagen huidiza y esquiva del cervato. Es ella la que herida, gime y se duele del abandono, mientras que el místico está en búsqueda de la huidiza experiencia donde se manifiesta Dios. El alma herida en ambos casos revela el

³¹ URQUIZA, *El corazón preso*, 77.

³² DE LA CRUZ, 82.

³³ URQUIZA, *El corazón preso*, 72.

sentimiento de soledad que provoca el mundo y la dificultad que representa el permanecer presto a las cosas del espíritu. Este anhelo, que en ocasiones se torna en ansia es matiz propio de la poesía de Urquiza.

Retomando la expresión “cosas del espíritu”, huelga mencionar las “Coplas sobre un éxtasis de harta contemplación” de san Juan, donde utiliza la palabra “cosa”:

De paz y de piedad
era la ciencia perfecta
en profunda soledad
entendida (vía recta);
era **cosa** tan secreta
que me quedé balbuciendo
toda ciencia trascendiendo³⁴

que Concha retoma en su lira “Dicha”, donde en la edición de Méndez Plancarte, aparece la palabra “cosa” resaltada :

En su dicha perdido
abandonado a tu dulzura ardiente
de sí mismo en olvido
el corazón se siente
una **cosa** feliz y transparente³⁵

Esto nos habla de los versos que Concha bebía directamente del santo. No sólo respecto a los temas, también a la utilización de lenguaje y en especial de formas ya que tanto en Fray Luis, como en San Juan encontramos el cultivo de la lira sobre otras estrofas para consagrarlas a temas espirituales; ambos la elevan a alturas que ningún otro tema podrá

³⁴ DE LA CRUZ, 124.

³⁵ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 38.

alcanzar. San Juan la allega al trono místico de Dios para cantarle al oído la eterna y escondida canción del Amado. Después de estos dos insignes vates ya no es posible emplear la lira en asuntos profanos, en amores de carne y sangre.³⁶ Concha siguiendo a sus dos grandes modelos, se ha abstenido del uso de la lira fuera de lo divino, considerándola como un vaso consagrado, en el que no se debe de usar más que el místico vino de las bodegas del Esposo de los Cantares.

4.2.4 LA FUENTE GARCILASIANA

LOS PASAJES DE FRAY LUIS DE LEÓN que repercuten sobre san Juan de la Cruz se originan en la misma fuente garcilasiana, ya que el tema les viene a ambos de la versión *Vulgata El cantar de los cantares*, y que las formas poéticas están inmersas en la dicción poética castellana. La evolución de *natural* de la lira establecía una cadena casi necesaria: Garcilaso, Fray Luis y san Juan. Lira profana, lira cristiana, lira mística. Veamos un ejemplo de como la herencia garcilasiana llega hasta la poeta mexicana:

Garcilaso de la Vega:

por su verde seno(...)
verde prado de fresca sombra lleno.

Fray Luis de León Oh deleitosos senos
repuestos valles de mil bienes llenos

san Juan de la Cruz

recuerdas en mi seno (...)
de bien y gloria lleno.

Concha Urquiza:

³⁶Ángel Custodio VEGA, *Cumbres místicas*, Madrid: Aguilar, 1963, 223.

hirió tu pecho de gemidos lleno (...)
 lumbre de paz se derramó en tu seno.

La conexión, o mejor dicho la identificación, de Concha con estos poetas, la lleva a una búsqueda poética personal al cobijo de esta castellana tradición, cuya técnica y concepto de belleza se consuman en su poesía sin dejar de lado la originalidad, emoción e intuición personal de la escritora mexicana.

Siguiendo en la línea de la poesía mística abordemos las similitudes y diferencias que Urquiza guarda con la obra de la Santa de Ávila. A pesar de las diferencias histórico-temporales que las separan, ambas buscan adentrarse en su propia alma en busca del contacto con lo divino. Esta aproximación a Dios es de manera distinta, por ambas partes existe un deseo de suprimir todo lo sensual con el fin de lograr un ascetismo tal, que encamine hacia el encuentro con Dios, pero por otro lado el camino que toma Concha es muy distinto al de Santa Teresa. Urquiza manifiesta un amor hacia el Dios-Hombre encarnado en la persona de Cristo, vemos a lo largo de su poesía la personificación carnal del amado en esta divina figura, tal como es el caso del esposo de los Cantares, de “Dicha”: “Mi corazón olvida/ y asido de tus pechos se adormece”.³⁷ Mientras que Santa Teresa se refiere en distintas partes a la tres personas como podemos observar en esta referencia al creador: “y mi alma quedó hecha una con su Criador”.³⁸

³⁷ URQUIZA, *El corazón preso*, 70.

³⁸ Francisco MONTES DE OCA, *Ocho siglos de poesía en lengua castellana*, México: Porrúa, 1988,149.

El deseo unitivo a través de la muerte es tema de ambas poetisas: “SI no puedo ser totalmente tuya por favor no prolongues mi vida”.³⁹ más adelante en su prosa encontramos: “todavía alimentaría hasta el fin de mi vida el dulce, dulcísimo sueño de morir por ti”.⁴⁰ Esta recurrencia de referirse a la vida, como ese elemento que no permite la unión con el Dios, la vemos en los famosos versos de Santa Teresa:

¡Ay qué larga es esta vida! (...)
Porque si el dulce el amor
no lo es la esperanza larga
Quítame Dios esta carga
más pesada que el acero
que muero porque no muero⁴¹

Así como también la referencia a la “morada” en los versos de Concha con el mismo tratamiento temático que en la santa de Ávila:

Te esperaré esta noche Señor mío,
en la siniestra soledad del alma
en la morada antigua
donde el amor se lastimó las alas
por cuyos largos corredores gime
la ausencia de tu voz y tus palabras.⁴²

Concha en este poema titulado “La cita” habla de la espera del alma enamorada, del tan anhelado encuentro con el Amado, mientras se yace en la noche “Allí te esperaré, porque esta noche/ o tengo otra morada”.

³⁹ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 222.

⁴⁰ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 254.

⁴¹ MONTES DE OCA, p. 149.

⁴² URQUIZA, *El corazón preso*, 150.

Otros poetas españoles que Urquiza leyó con fruición fueron, Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Federico García Lorca, Juan Ramón Jiménez y Rafael Alberti entre otros más. Los anteriormente mencionados, fueron aquellos que dejaron un rastro más significativo y rastreado en los versos de la poeta

4.2.5 FRANCISCO DE QUEVEDO

COMENCEMOS CON FRANCISCO de Quevedo, poeta madrileño del siglo xv, cuyos estudios en teología, filosofía y lenguas clásicas lo llevaron a experimentar en su poesía una preocupación metafísica de la cual es partícipe Concha. Sobre él nos dice Dámaso Alonso:

Quevedo tiene una congoja que le estalla. Es una preocupación constante por su vivir: punto en el tiempo, con una memoria y con una proyección hacia el futuro. La preocupación por su vida, esa consideración de su vida, que nunca le abandona y la representación de este vivir como un anhelo (“sombra que sucesivo anhela el viento”) como una angustia continuada⁴³

El tema más allá de la muerte, es recurrente en Quevedo, la indagación y el alma prisionera del cuerpo:

Alma, a quien todo un Dios prisión ha sido,
venas, que humor a tanto fuego han dado,
médulas que gloriosamente han ardido,
su cuerpo dejarán, no su cuidado;
serán ceniza, más tendrán sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.⁴⁴

⁴³ Dámaso ALONSO, *Poesía española*, Madrid: Gredos, 1952, 614.

⁴⁴ MONTES DE OCA, p. 243.

Quevedo manifiesta un amor metafísico en el poema “Amor constante más allá de la muerte”, que se registra en la poesía de Urquiza por el amor postrero pero, a pesar que indaga de manera similar a la de Quevedo, lo hace a través de un diálogo con Dios:

Mas, ¿qué mucho, mi Dios, si me quisiste
de contrarios principios engendrada?
Cielo y tierra es el ser que tú me diste;

y cuando busca el cielo su morada
primera, y va a subir, se le resiste
la tierra, de la tierra enamorada.⁴⁵

La tierra, el polvo, simbolizan el apego a este mundo, se trasluce por entre las palabras la preocupación metafísica del amor y la muerte. Quevedo deja abierta la respuesta manifestando que será polvo enamorado, es decir que el amor pervivirá igual que la muerte, lo cual desde otra perspectiva, es el mismo temple de ánimo a lo que Urquiza demuestra en sus textos. En repetidas ocasiones leemos en su obra, la referencia al *Cantar de los cantares*: “Porque es fuerte el amor como la muerte”.⁴⁶

4.2.6 LOPE DE VEGA

EN EL CASO DE LOPE de Vega, recordemos uno de sus sonetos:

¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras
qué interés se te sigue, Jesús mío
que a mi puerta, cubierta de rocío
pasas la noche del invierno oscuras?

¡Oh, cuanto fueron mis entrañas duras

⁴⁵ URQUIZA, *El corazón preso*, 127.

⁴⁶ 8:6b.

pues no te abrí!...⁴⁷

Concha canta sobre este mismo tema del Amado que espera pacientemente mientras que ella se le niega en “La llamada nocturna” que hace también una referencia al *Cantar de los cantares*:⁴⁸

En tanto duerme el corazón distraído,
y vela el corazón enamorado,
una voz en la noche me ha llamado,
y en pie, cabe mi umbral, se ha detenido.
(Es la voz deleitosa de mi Amado,
donde mi alma y mi cuerpo se han perdido)⁴⁹

En referencia a la “barquilla” la encontramos tanto en “Pobre barquilla mía” de Lope de Vega:

¡Pobre barquilla mía,
entre peñascos rota,
sin velas, desvelada,
y entre las olas sola!⁵⁰

como en el poema de Urquiza, “Pax”:

En un quieto remanso para siempre
encalló mi barquilla
las alas fatigadas
la torpe vela herida
por siempre, para siempre, dulcemente
encalló mi barquilla.⁵¹

⁴⁷ MONTES DE OCA, 222.

⁴⁸ Capítulo VI.

⁴⁹ URQUIZA, *El corazón preso*, 122.

⁵⁰ MONTES DE OCA, 250.

Urquiza retoma la imagen de la barquilla de Lope y la referencia a las alas, aunque el estilo es distinto, la temática en torno a la comparación del alma con una barca en zozobra, es retomada para la elaboración de este texto. También podemos encontrar un estilo similar en el tratamiento de los cinco sonetos bíblicos de Concha con referencia “Al triunfo de Judit de Lope de Vega”:

Cuelga sangriento de la cama al suelo
el hombro diestro del feroz tirano
que, opuesto al muro de Betulia en vano
despidió contra sí rayos al cielo.

Revuelto con el ansia el rojo velo
del pabellón de la siniestra mano
descubre el espectáculo inhumano
del tronco horrible convertido en hielo.

Vertido Baco el fuerte arnés afea,
los vasos y la mesa derribada
duermen los guardas que tan mal emplea;

y sobre la muralla coronada
del pueblo de Israel, la casta hebrea
con la cabeza resplandece armada.⁵²

Concha imita, sobre todo en el soneto de Ruth, esta forma de representar el momento atrapado en verso de un pasaje bíblico. Se teje dentro de la historia un instante poético que

⁵¹ URQUIZA, *El corazón preso*, 146.

⁵² MONTES DE OCA, 221.

es recogido por el poeta. Cabe resaltar el tratamiento de las imágenes en relación con el soneto de “Ruth”.⁵³

4.2.7 JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

AHORA REWISEMOS OTRO GRAN poeta, del que Urquiza se nutrió: Juan Ramón Jiménez. La poesía de este escritor español, se ha distinguido por ser intimista, los anhelos de pureza y la búsqueda de las profundidades del alma, son ejes temáticos que Concha compartió en sus versos con Juan Ramón. Vemos dos poemas de Concha donde aborda el tema de la lluvia y del corazón de manera similar a este poeta en su texto “Lluvia de otoño”:

...El agua lava la yedra;
rompe el agua verdinegra
el agua lava la piedra
y en mi corazón ardiente
llueve, llueve dulcemente.
(...)
Mi frente cae en mi mano.
¡Ni una mujer, ni un hermano!
¡Mi juventud pasa en vano!
-Mi mano deja mi frente-
Llueve, llueve dulcemente.⁵⁴

En dos poemas de Concha encontramos imágenes relacionadas con este poema, por ejemplo en el “Romance de la lluvia”

Corazón bajo la lluvia
herido te llevo;

⁵³ Este soneto de Urquiza fue analizado en la sección de influencias bíblicas del presente capítulo.

⁵⁴ MONTES DE OCA, 586.

te cerca el campo mojado
la lluvia te dice versos,

Bajo la lluvia liviana
herido de amor te llevo
muchas aguas han llovido
sobre tu herida de fuego;
muchas noches te han cegado,
muchas albas te han envuelto.⁵⁵

Y en “Canción de Junio”

Junio, pintado de luna,
Junio, de ardores ceñido,
¿qué le dirás a mi alma
Junio, de lluvia vestido?⁵⁶

En los tres poemas se hace referencia a un corazón ardiente, un corazón que gime, un corazón herido y es la lluvia la que penetra en él, no precisamente consolándolo. El corazón se descubre en desolación de aquellos que debieran permanecer cerca y es la contemplación de la lluvia (considérese a ésta externa o interna) lo que mitiga el alma sufriente del poeta solitario. La imagen de la lluvia del cielo con el llanto del corazón es la predominante similitud en el poema de Juan Ramón Jiménez en relación con los dos textos de Urquiza. El afán intimista permite que el poeta utilice su alma misma como escenario del mundo.

⁵⁵ URQUIZA, *El corazón preso*, 105.

⁵⁶ URQUIZA, *El corazón preso*, 114.

4.2.8 FEDERICO GARCÍA LORCA

PODRÍAMOS MENCIONAR TAMBIÉN en este último poema “Canción de Junio” una probable influencia de Federico García Lorca. La similitud consiste en el colorido de las imágenes, retomemos otro fragmento del poema de Concha:

Junio, brazada de soles
por el campo florecido
¿qué le dirás a mi alma
que quiera prestarte oído?
¿Qué le dirás a mi alma,
Junio, de verde vestido?

El “Romance sonámbulo” de Lorca:

Verde, que te quiero verde.
Verde viento, verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.⁵⁷

Existe una mayor relación con Juan Ramón Jiménez que con Federico García Lorca,⁵⁸ pero no quisimos pasar de largo respecto al colorido de los poemas de Urquiza, no sólo por su mención al color verde, la cuál es obvia, sino por la animación de la naturaleza que imprime en sus versos y el diálogo de esta directamente conectado con sus emociones.

4.3 INFLUENCIA LATINOAMERICANA

EN MENOR MEDIDA la obra poética de Concha Urquiza está influenciada también con rastros de lectura de poetas latinoamericanos, no son tan abundantes ni tan palpables como las

⁵⁷ MONTES DE OCA, 694.

⁵⁸ El Padre Gabriel Méndez Plancarte, en el “Prólogo” a *Poesías y prosas*, menciona que Urquiza era una ávida lectora de Federico García Lorca.

anteriores influencias que hemos revisado en este capítulo, pero sí existen similitudes de expresión con escritores como Joaquín Arcadio Pagaza, Manuel José Othón, Ramón López Velarde, y por supuesto el uruguayo Julio Herrera y Reissig. De este último es el epígrafe con que abre sus “Cinco sonetos en torno a un tema erótico”.

Se ha preguntado en diversas ocasiones si Urquiza admiraba o no a Amado Nervo, se especula incluso que escribió para una revista un artículo refiriéndose al poeta como: “Nuestro pobre y querido Nervo”, pero no se ha podido asegurar de manera fehaciente la existencia de dicho texto. En contraparte, Mauricio Magdaleno en su artículo referente a la “Poesía de Concha Urquiza”, citado en repetidas ocasiones a lo largo de este trabajo, menciona que a la poeta no le gustaba lo escrito por Nervo. Nosotros no encontramos una influencia directa; si bien es cierto que lo leyó y ambos versan sobre temas religiosos, la poesía de uno es muy distinta de la otra.

4.3.1 JULIO HERRERA Y REISSIG

QUIEN SÍ MERECE ATENCIÓN sobre el ascendente que tuvo en los sonetos de Concha, es Julio Herrera y Reissig (Uruguay 1875-1910). Él se describía a sí mismo como poseedor de un corazón absurdo, metafórico, que no es humano; mismos términos que podrían devolverse a su propia poesía. Una las vetas de su obra que probablemente influenciaron a Urquiza, son las llamadas: eglogánimas, sonetos bajo el nombre de “Éxtasis de la montaña”, escritas sobre temas pastorales. Así como indudablemente en la ruta erótica de la poeta como lo marca el epígrafe hermético, al que nos referíamos anteriormente, que pertenece a la quinta parte de “La Torre de las Esfinges”.

Como, anota Américo Ferrari, el tema es lo de menos; así es en Herrera y Reissig, en su poesía importa una mirada de conjunto, cuyo interés artístico consiste en transmutar

cualquier motivación de la realidad, exterior o interior, en una pura experiencia de poesía. Ambos poetas permanecen a las puertas mismas de la vanguardia y junto a la poesía moderna; aunque ninguno da en ellas el paso último, ya que en los patrones formales, metros, rimas, esquemas estróficos, se mantuvieron tenazmente fieles a lo clásico. Algunos latinoamericanos como César Vallejo, Vicente Huidobro y Pablo Neruda fueron asiduos seguidores de Herrera, así también entre los españoles Federico García Lorca y Vicente Aleixandre.

Otra similitud entre el uruguayo y la mexicana, es su conocimiento de la *Sagrada Escritura*, este puede ser uno de los puntos de contacto por los que quizá Urquiza se acercó a la poesía de Herrera y Reissig aunque en definitiva el tratamiento es completamente distinto en el tono religioso. Veamos un ejemplo de la exquisita ironía, y el sarcasmo de una poesía de tema religioso:

De su mano propicia, que hace crecer las mieses,
saltan como sortijas gracias involuntarias
y en su asno taumaturgo de indulgencias plenarias,
hasta el umbral del cielo lleva a sus feligreses...

de sus sermones fluyen suspiros de albahaca:
el único pecado que tiene es un sobrino...
y su piedad humilde lame como una vaca.⁵⁹

Este poeta opone una actitud esencialmente irrespetuosa y lúdica en su poesías en contraparte a Urquiza. Sin embargo, no sólo el tema religioso los une sino la honda predilección por Virgilio y el soneto como métrica predilecta.

⁵⁹ MONTES DE OCA, 556.

Finalmente designado como modernista “novomundista” en los albores de la vanguardia, nos hace pensar que Concha, gustando de esta poesía, probablemente ensayó en otros temas y formas fuera de lo clásico y latino; aunque no existen muchos elementos para asegurarlo, en los escasos poemas no religiosos de su obra recuperada, puede leerse una violencia similar.

Uno de estos pocos elementos son algunos pasajes de los sonetos eróticos que revisaremos para compararlos con las imágenes utilizadas en “La torre de las esfinges”.

El rasgo intimista con que Herrera aborda lo que le rodea y la manera de transgredir sus sentimientos en ello es un elemento similar en los sonetos eróticos de Urquiza:

Siento sorda la campana
que en mi pensamiento intuye;
en el eco que refluye
mi voz otra voz me nombra;
¡y hosco persigo en mi sombra
mi propia entidad que huye! ⁶⁰

En la poeta mexicana:

Miente mi corazón cuando te ama,
hecho intérprete fiel de mi sentido,
como el eco en abismo percibido
que el viento, no la voz, forma y derrama.⁶¹

⁶⁰Julio HERRERA Y REISSIG, *Poesías completas y páginas en prosa*, [Prólogo de Roberto BULA PÍRIZ], [2ª edición], Madrid: Aguilar, 1961,128.

⁶¹ URQUIZA, *El corazón preso*, 179.

En ambos sonetos se presenta el pensamiento y el corazón como dos interlocutores que actúan huidizos en el desdoblamiento de sentimientos y emociones que sienten ambos poetas

Veamos ahora un ejemplo del erotismo en la poesía de Urquiza y Herrera y Reissig:

Blande tu invicta blasfemia
 que es una garra pulida,
 y sórbeme por la herida
 sediciosa del pecado,
 como un pulpo delicado,
 "¡muerte a muerte y vida a vida!"⁶²

A lo que parece responder el soneto urquiziano:

Mi cumbre solitaria y opulenta
 declinó hacia tu valle tenebroso,
 que oro de espiga no frescor de pozo
 ni pajarera gárrula sustenta.⁶³

En la parte séptima de "La torre de las esfinges", se destaca el erotismo. El poema está compuesto por un derroche de adjetivos insólitos que bien pueden encontrarse también en los sonetos eróticos de Urquiza. La identidad entre ambos textos, se halla en la fuerza y temperamento aparentemente desbordantes en métricas exactas y pulidas.

Contemplar a Julio Herrera y Reissig como influencia directa de Concha Urquiza, nos abre un horizonte de posibilidades de estudio sobre la obra de la poeta y sobre todo, renueva la esperanza para quienes apoyamos la hipótesis de que existen textos no religiosos de corte vanguardista que aún no han sido publicados. Uno de los pilares de su suposición

⁶² HERRERA Y REISSIG, 130.

⁶³ URQUIZA, *El corazón preso*, 180.

de que existe poesía de corte vanguardista son precisamente estos cinco sonetos, en los que contemplamos una poesía poderosa con un tono distinto, al resto de su obra ya estudiada.

Las demás influencias latinoamericanas en su poesía son de menor trascendencia a la del escritor uruguayo, sin embargo no hemos querido dejar de mencionar las mexicanas.

4.3.2 RAMÓN LÓPEZ VELARDE

UN POETA INNEGABLE ES RAMÓN López Velarde (1888-1921) poeta nacido en Jeréz, Zacatecas con quien guarda una serie de similitudes sobre todo en torno a la temática de la lucha erótico-religiosa. Los amigos de Concha comentaban que recitaba “La mancha púrpura” de memoria pero quizá son otros los poemas donde podemos leer los rasgos de López Velarde. Por ejemplo, el sentimiento nostálgico de la provincia, sus habitantes ignorados y los paisajes evocadores en oposición a la desolación de las urbes:

ingenuas provincias: cuando mi vida se halle
desahuciada por todos, iré por los caminos
por donde vais cantando los más sonoros trinos
y en fraternal confianza ceñiré vuestro talle.

A la hora del Ángelus, cuando vais por la calle,
enredados al busto, los chales blanquecinos
decora vuestros rostros -¡Oh rostros peregrinos!-
la luz de los mejores crepúsculos del valle.⁶⁴

En “Retorno a Morelia”, se respira la provincia anhelada:

Cierto, tú has sido fiel; la misma calma
las mismas alboradas deleitosas;
torres aladas y canteras rosadas,

⁶⁴ <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/111198/alfilode.html>

un remanso de paz para mi alma.

Guardas aún aquel rubor intenso
que ponía en la plaza verdeante
la bugambilia en flor, y aquel instante
de tus campanas en el aire tenso.⁶⁵

Para ambos poetas la nostalgia de la provincia es un elemento recurrente, el pueblecillo, la plaza, el valle, son símbolo de esa tradición cristalina, apacible y segura que es respirada por el alma inquieta y anhelante del poeta que ha dejado esa vida de familia y tranquilidad por otras bregas.

Aunque las búsquedas de López Velarde y Urquiza son similares en torno a las cuestiones de Dios, el amor y la muerte, suceden maneras totalmente distintas de resolverlas; mientras Urquiza busca el alejamiento de todo amor carnal por medio del ascetismo para tener un mayor acercamiento a Dios, (por lo menos su poesía es testigo de esa lucha) López Velarde, decide apostar a los brazos de un amor terreno como lo vemos en el siguiente fragmento del poema “Que sea para bien”:

Ya no puedo dudar... Diste muerte a mi cándida
niñez, toda olorosa a sacristía y también
diste muerte al liviano chacal de mi cartuja.

Ya no puedo dudar... Consumaste el prodigio
de, sin hacerme daño, sustituir mi agua clara
con un licor de uvas... Y yo bebo
el licor que de tu mano me depara.⁶⁶

⁶⁵ URQUIZA, *El corazón preso*, 159.

⁶⁶ MONTES DE OCA, 627.

La lucha entre lo terreno y lo divino, que López Velarde ya no sostiene a lo largo de su poesía, es una constante en los versos de Urquiza, ese oscilar entre los deseos terrenos y la paz que sólo podía proporcionar el amado. La similitud radica en la búsqueda de un amor divino que López Velarde, asume y transforma en humano. Al mencionar el agua clara, cambiada por el licor de uvas y el olor a sacristía de la niñez, ya desaparecida, marca un camino en donde ese ascetismo y búsqueda del amor exclusivamente divino, queda atrás. Sin embargo en el siguiente poema de Urquiza, se nos devela esta misma inquietud, pero en forma de lucha, ese querer irse y quedarse de la voz poética que desea un amor divino y sin embargo lo busca constantemente en el humano:

Entre el cobarde impulso de olvidarte
y el doloroso afán de poseerte,
el corazón vacila de tal suerte
que ya no sabe huirte ni buscarte.

Conozco que he nacido para amarte,
que dejarte de amar será mi muerte,
ya más quiero perderme con perderte
que mi torpe placer sacrificarte.

Mas, ¿qué mucho, mi Dios, si me quisiste
de contrarios principios engendada?
Cielo y tierra es el ser que tú me diste;

y cuando busca el cielo su morada
primera, y va a subir, se le resiste
la tierra, de la tierra enamorada⁶⁷

⁶⁷ URQUIZA, *El corazón preso*, 127.

En este fragmento cuarto del poema “A Jesús llamado el Cristo” se refleja el amor doloroso, precisamente el momento de la lucha entre un corazón dividido, engendrado en contradicción original. Definir si esta poesía es ascética, mística o de tema religioso, será motivo de otro apartado dentro de este trabajo, sólo pretendemos resaltar que a diferencia de López Velarde, Concha elige el camino de la escisión. Sin embargo, parece que la moreliana aprendió bien y tuvo muy presente en su creación poética, las palabras de López Velarde respecto a que la misión del poeta es crear sensaciones. Esta misión constituye para ambos poetas un eje importantísimo sobre el que descansan sus poemas, además de la obsesión inconsciente de buscar crear una poesía pura.

4.3.3 MANUEL JOSÉ OTHÓN

MÉNDEZ PLANCARTE HA DICHO que Concha leía también a Manuel José Othón (1856-1906), quizá del poeta potosino bebió la nostalgia de los paisajes. Ese sentimiento de soledad ante la naturaleza, la melancolía propia que provoca la lluvia, el pincel con que colorea sus versos sobre “Paisajes michoacanos” evoca el trabajo de Othón, no sólo en los temas sino también en la elaboración de una poesía fluida de adjetivos.

En la segunda parte del “Idilio Salvaje” de Othón:

¿Por qué a mi helada soledad viniste
cubierta con el último celaje
de un crepúsculo gris?... Mira el paisaje,
árido y triste, inmensamente triste⁶⁸.

En el poema “Camécuaro”:

Obsesión de la luz. Nada se mueve,
nada vibra en el ámbito miraje,

⁶⁸ MONTES DE OCA, 443.

nada la pura soledad conmueve.

En el inmóvil trance de matices,
trasfúndanse las aguas y el ramaje
en efusión de verdes y de grises.

Es el paisaje un escenario desolador en el que se desata la angustia. La naturaleza es momento de nostalgia y tristeza evocadora de sentimientos, donde se agitan las perturbadoras presencias, (en el caso de Othón externas en el de Urquiza internas) del alma. El impulso lírico de ambos nos lleva al deslumbramiento de las profundidades de los sentidos que desembocan en una nostalgia de lo presente, de lo pasado, a través de los ramajes, las brumas, las llanuras.

Concha no es una poeta de paisaje, sin embargo, los elementos de la naturaleza son una manifestación de amor en los doce poemas que constituyen “Paisajes Michoacanos”. Estos ofrecen al lector más allá de la contemplación de lo que abarcan los ojos; pareciera más bien, que la naturaleza misma se introdujo en el alma de Urquiza y desde ahí narra la nostalgia, la angustia y la desolación a partir de los elementos boscosos, de matices y efusiones de verdes y grises. Para ambos, el soneto dedicado al paisaje, a la naturaleza, representa una imagen amorosa casi con toque erótico ya que concibieron a la tierra como el lugar ideal para la unión entre el hombre y Dios

La identificación que sintió la poeta al acercarse a Manuel José Othón, probablemente surge de haber compartido gusto por poetas como Fray Luis de León, Cervantes, Gracilaso de la Vega, Shakespeare y Virgilio.

4.3.4 JOAQUÍN ARCADIO PAGAZA

POR ÚLTIMO REVISAREMOS la influencia de otro mexicano en la poesía de Urquiza: Joaquín Arcadio Pagaza (1839-1918). Con una serie de cargos eclesiásticos, este poeta definitivamente sobre temas religiosos, era también un cantor de la naturaleza. Lo mejor de su poesía la encuentra en el paisaje, que pasa a través de su alma humedeciéndose por medio de un suave lirismo melancólico. AL igual que Manuel José Othón, se resistió al modernismo y se apegó a la métrica clásica, en especial el soneto. Esta fue la misma línea que Urquiza perpetuó en su poesía.

Otra influencia importante se refiere al eje temático que abunda en la poesía de Pagaza y que la poeta de Morelia retoma: el profundo amor por Horacio y Virgilio. Pagaza es el único poeta mexicano que ha traducido al español las odas íntegras de Horacio, así como también algunas églogas y varios libros de la *Envida*; recordemos que Concha leía con fruición a Virgilio y en su obra publicada se incluye una versión de la Égloga quinta de Virgilio, titulada “Dafnis” donde ofrece un diálogo entre Mopso y Menalcas, que delata el ejercicio de traductora y guionista que más tarde realizó con la adaptación de *Corazón diario de un niño*.

Probablemente la lectura de Arcadio Pagaza, no deja una muestra especialmente característica en la poesía de Urquiza, pero la afinidad temática y estilística nos invita a considerar la posible influencia y lectura de los sonetos y traducciones de este vate mexicano.

Lo anteriormente revisado en esta sección sobre influencias latinoamericanas, nos revela que a pesar de ser una ávida lectora de poetas mexicanos, lo fue más bien de la lírica castellana y la *Sagrada Escritura*, lo que sin duda arrobó la pasión de la obra poética de

Urquiza. Sin embargo no quisimos dejar de señalar que a pesar de tener fijos los ojos en las formas métricas clásicas, en el pastorcillo y el Amado, quedan rastros breves, pero suficientes para descubrir en esta poeta la posible veta de vanguardia que sutilmente colorea sus sonetos eróticos. El epígrafe de Julio Herrera y Reissig es muy revelador a este respecto, ya que reafirma la posibilidad de la existencia de obra no religiosa que probablemente en un futuro pueda recuperarse y estudiarse.

CAPÍTULO V

ANÁLISIS DEL FUEGO COMO SÍMBOLO HIEROFÁNICO

EN EL PRESENTE CAPÍTULO aplicaremos las nociones de lo sagrado expuestas anteriormente, aunadas a la interpretación de los símbolos como campo fértil para la manifestación de lo sagrado. A partir de la obra *El corazón preso*, de Concepción Urquiza, se ha seleccionado un corpus representativo, en el cual, por medio del fuego como símbolo primordial, pueden intuirse distintas hierofanías. Será el objetivo de esta investigación, señalar los significados que pueden leerse en la plurivocidad del símbolo inserto en los poemas, e interpretar su intencionalidad; es decir, después de presentar el poema se elaborará una breve aproximación al texto y más tarde, se intentará validar la relación de las diferentes acepciones y manifestaciones del símbolo del fuego en relación con el Misterio.¹

Una virtud que presenta el símbolo en la poesía de Urquiza, es poder trazar una línea parabólica que en su curva aprehende una cierta condición de lo sagrado que, de otra manera, escaparía al lenguaje. Esto nos permitirá, descubrir las búsqueda de las hierofanías en su obra.

5.1 MÉTODO DE APROXIMACIÓN POÉTICA

CONSIDERAREMOS DOS NIVELES de análisis, privilegiando obviamente el semántico en relación al fuego, ya que es el objeto de nuestro estudio en este trabajo, basado en la perspectiva simbólica anteriormente descrita en el capítulo cuarto de esta investigación. Por otro lado abordaremos un análisis retórico que explorará la utilización del oxímoron, como suspensión del sentido en la obra poética de Urquiza.

¹ Es conveniente acotar la teoría de Rudolph Otto en torno al Misterio, abordada en el capítulo tercero de este trabajo.

5.1.1 EL OXÍMORON COMO SUSPENSIÓN DE SENTIDO

COMENCEMOS POR UNA breve noción del oxímoron para aproximarnos al análisis de este tropo en la obra poética de Urquiza. Este tropo busca alterar el significado de las expresiones, por lo que afecta el nivel semántico de la lengua. La decodificación de los mismos requiere de un análisis del referente pues su sentido abarca también una realidad ubicada más allá del texto en un contexto discursivo o extralingüístico.

El oxímoron viola el lenguaje para expresar algo que el lenguaje no conoce. Es la coincidencia de dos antónimos en un mismo sintagma. Requieren una lectura metasemémica y producen expresiones *pathopoéticas* (afectos intensos), a menudo hiperbólicas.² Se trata a su vez de la combinación en una misma estructura sintáctica de dos palabras o expresiones de significado opuesto que originan un nuevo sentido.³ En términos muy profanos el oxímoron no es más que reunir dos términos aparentemente contradictorios. Así los gnósticos hablaron de una luz oscura; los alquimistas, de un sol negro. En estos tiempos que corren, podemos encontrar un oxímoron en un término muy manoseado, la realidad virtual.

² Rubén LÓPEZ CANO, *Los tonos humanos como semióticas sincréticas*, [<http://www.geocities.com/lopezcano/SEDEM.html>] última fecha de consulta 5 de diciembre de 2003.

³ *Diccionario de la Real Academia Española* [<http://www.rae.es>] No queremos dejar de resaltar, que a pesar de este argumento en torno a la creación de un nuevo sentido en el choque de contrarios, nuestro análisis se basa no en la creación de un nuevo sentido, sino en la suspensión del mismo.

El análisis del oxímoron en la obra poética de Urquiza, Parte de dos presupuestos, las contradicciones empíricas⁴ y las contradicciones conceptuales,⁵ (el juego entre lo temático y lo retórico)⁶ ¿Cuál es la pertinencia de estas contradicciones dentro del lenguaje poético? Suspender los sentidos. La contradicción entre lo que el poema quiere decir y cómo surge la retórica literaria de ese texto, y en última instancia llega a mostrar la escisión de la autora entre los opuestos, religioso-erótico, sentido-sin sentido, silencio-palabra, espera-desencuentro, demoníaco-divino.

Concretamos pues, que desde el punto de vista realista, el oxímoron representa un absurdo,⁷ una violencia del lenguaje sin sentido que no tiene correspondencia con lo real. Sin embargo en la poesía de Urquiza, se suspende este absurdo entendido como carencia de sentido, y se abre un ámbito de posibilidad, un análisis de contarios (por medio del oxímoron) que a su vez pueden llevarnos a una interpretación temática por medio de la concepción universal de lo simbólico. La suspensión del sentido que se logra a través del

⁴ Parte de la creencia de que las palabras se adecuan a las cosas, en la empiria, si acerco la mano al fuego, siento el calor, la quemazón, el hielo se derrite, la oscuridad se disipa. Si bajo esta propuesta nos aproximamos al oxímoron, éste resulta un absurdo dentro del terreno de la lógica. Si partimos de que la poesía se desarrolla en el campo de lo a-lógico, el oxímoron oscilaría entre el sí y el no, entre lo absurdo y el sentido.

⁵ Parten de un presupuesto cultural, de categorías como el bien y el mal, de lo fuerte en oposición a lo débil, del blanco como antítesis del negro, generalizadas y sobrentendidas como grados de abstracción de la empiria dentro de un contexto cultural.

⁶ Entendemos retórica bajo la perspectiva de Paul de Man, que señala como el movimiento literario que se contrapone al movimiento discursivo (verdad-falsedad) mostrando la materialidad del texto, más allá de una oposición espíritu materia. Cfr. *The Rethoric of Romanticism*.

⁷ Como categoría lógica es una carencia de sentido.

oxímoron, no es el resultado sólo del choque, muestra todo el movimiento de la configuración de los opuestos. No es en sí la creación de un nuevo sentido, sino de una tensión desde la estructuración del poema:

Entre el cobarde impulso de olvidarte
y el doloroso afán de poseerte
el corazón vacila de tal suerte
que ya no sabe huirte ni buscarte.

Mas, qué mucho mi Dios, si me quisiste
de contrarios principios engendrada?
Cielo y tierra es el ser que tú me diste;⁸

En los versos anteriormente citados, el oxímoron no tiene lugar en un epíteto concreto sino en la configuración del poema. No existe una conciliación como propuesta de la creación de un nuevo sentido por medio del oxímoron, por el contrario es hundirse en la oscilación de los opuestos, que marcan la escisión característica de la obra poética de Concha Urquiza. Por tanto no es la propuesta de un ámbito estable dentro de su poesía, es un movimiento que va de un lado a otro sin lograr asirse ninguno de ellos. La tensión, la vibración y la pausa que nos evoca su poesía, manifiesta la suspensión del sentido atado en polos opuestos. Por ello pretendemos insertar el fuego como elemento primordial en su poesía.

No se habla de la conciliación de sentidos, porque es una poesía de búsqueda, de deseo, la poesía no escapa al tiempo, no escapa a la tensión. La poesía es movimiento y por su misma imposibilidad de abrazar el ámbito sacro, (con lo cual se llegaría al estatismo, a la redención, al encuentro con el Absoluto) se presenta como vía para la manifestación

⁸ URQUIZA, “A Jesús, llamado el Cristo, IV”, 127.

sagrada (por medio del símbolo en la configuración temática) sin permanecer en este orden de realidad.

Del ser que alienta y del color que brilla
me separa tu cálida presencia,
clausurando el sentido en la vehemencia
de una noche sin fondo y sin orilla.⁹

Este choque de sentidos provoca una ausencia que no se define en sí por una presencia. Una ausencia que va más allá del conocimiento, que reconoce la imposibilidad de aprehender el mundo. Por ello creemos que la propuesta de Urquiza no está en vías de la creación de nuevos sentidos, sino de la suspensión de los mismos como se observa en el tercer verso, ante el pasmo y la búsqueda de lo sacro.

Vayamos al análisis de un epíteto concreto en el que el oxímoron hace su aparición donde se halla reflejado este presupuesto:

Palidez consumada de deseo
suma de carne transparente y fina
ya sellada, en profética rutina,
para el soldado y para el can hebreo.¹⁰

Bajo la perspectiva de un análisis simbólico, es posible analizar el sentido de cada uno de los contrarios, como en el soneto anteriormente citado aparece “profética rutina”. En este epíteto el tropo aparece en el choque de contrarios que busca aprehender la predestinación, que manifiesta el camino de Jezabel, sus actos que vinculan la rutina sellada con la profecía que predice su fin mismo.

⁹ URQUIZA, 181.

¹⁰ URQUIZA, “Jezabel”, 37.

La poeta en una incesante búsqueda por lo sagrado, juega en esta suspensión de sentidos, esta búsqueda de la verticalidad, como la llama de una vela. A pesar de que el poema mismo sabe de su imposibilidad de asir lo inasible, de decir lo indecible, el poeta insiste, esa es su lucha:

Los remos van llevando
compás al silencioso pensamiento
y con azote blando
del sol en movimiento
las astillas dispersan en el viento.¹¹

Temáticamente la búsqueda de lo sagrado, es lo que provoca el movimiento inicial de estos sentidos opuestos. El “azote blando”, sin embargo sólo es el mero roce de ellos, incapaz de crear un nuevo sentido, provoca la muerte del instante, las astillas dispersas en el viento, muestran la perpetua angustia, la búsqueda incesante, la incapacidad de abordar esa plenitud de la divinidad. La autora busca lo sagrado, (cuya representación tanto de Ausencia-Presencia, Abismo-Plenitud, es imposible asir, mucho menos representar en un referente lingüístico), tiene herramientas rudimentarias para evocar un orden de realidad inefable:

mas ya en lamento sostenido y largo
aquel jirón de abismo
a un misterioso Abismo está increpando.¹²

El jirón de abismo, busca increpar el otro Abismo, el del Misterio, tratando de despertar de su letargo a lo sagrado para exponerse a la manifestación, lo provoca, lo busca por medio

¹¹ URQUIZA, “Christus”, 41.

¹² URQUIZA, “El encuentro”, p.45.

de la suspensión del sentido, de una detención en el instante poético que, al no hallar referente en este ámbito, intenta la verticalidad, va en busca de un orden de realidad que le permita a lo sagrado manifestarse.

Tanto el análisis temático-simbólico, como el retórico por medio del oxímoron, se basan en una concepción realista del mundo, entendido como la relación entre la conciencia y el mundo. Por medio del lenguaje, se roza apenas levemente lo Absoluto. En la concepción universal de realismo hay una relación entre la cosa y la palabra. Bajo una concepción realista, la poesía de Urquiza sólo se aproxima a lo sagrado, es aventurado decir si la búsqueda de la contemplación se traduce en verso, afirmemos meramente que existe entre la poesía y lo sagrado una relación esencial, un puente cuya existencia se fundamenta en la creencia de la capacidad de aprehensión de la palabra poética;¹³ ésta es la perspectiva del análisis simbólico que pretendemos realizar. Concebir un punto de contacto entre la realidad y el lenguaje como liga esencial entre la palabra y las cosas (supracosas) considerando lo sagrado como real. En los siguientes versos encontramos el intento del oxímoron “lluvia hirviente” como un intento de asir la manifestación sagrada:

y en lluvia hirviente
mezclando agua y lumbre.¹⁴

En el mundo material, fácilmente hallamos referente de la acción de llover, así como del acto de hervir. Ambas acciones competen al agua como elemento esencial en la relación

¹³ No entraremos en la discusión de esta creencia en torno a la capacidad de aprehensión de supra-cosas por parte de la poesía, sin embargo no queremos dejar de señalar que la búsqueda de la autora puede versar en este sentido.

¹⁴ URQUIZA, “Cristo en la Cruz”, 67.

entre lluvia y ebullición. Pero la función del oxímoron “lluvia hirviente”, sugiere la intervención del fuego, pero no es meramente la lumbre material cuyo referente del mismo modo comprendemos.

Urquiza precisa la necesidad de expresar una manifestación sagrada, pues habla de la mezcla de agua y lumbre. Elementos físicamente inconciliables y ancestralmente mágicos. En este instante poético, por medio del oxímoron se suspende el sentido, ocurre un choque de contrarios y es la imposibilidad de lo real, la que permite sugerir la intervención de la hierofanía. Más adelante abundaremos en ejemplos similares, profundizando en el tratamiento temático que previamente hemos propuesto en torno a lo sagrado.

En los poemas que se analizarán posteriormente, se abordará primordialmente el símbolo del fuego acorde a las temáticas y perspectivas que irán develando la poética de Concha Urquiza, detallaremos en cada sección, dentro de este mismo capítulo, cuál será el abordamiento que realizaremos en torno a los textos. Para ello hemos dividido la aproximación a este elemento simbólico de vínculo hierofánico en ocho apartados que nos permitirán elucidar la importancia de este símbolo en la poética de Urquiza y cómo, a través de él, la poeta percibe y busca el contacto con el *tabú* y el *maná*.¹⁵

¹⁵ Se ha referido con sumo detalle la pertinencia de estos términos polinesios, en el tratamiento de lo sagrado en el tercer capítulo de este trabajo, ya que han sido adoptados por los historiadores de las religiones como palabras que designan y engloban lo divino y lo demoníaco, independientemente del contexto religioso en el que se les maneje.

5.1.2 LA SIMBÓLICA UNIVERSAL DEL FUEGO

PARA ELABORAR UN análisis temático, de la poesía de Urquiza, en relación con lo sagrado, hemos planteado en la segunda sección del capítulo cuarto, la serie de lineamientos que recopilamos de la interpretación universal del símbolo del fuego. El proceder en los textos que a continuación presentaremos, será el siguiente: hemos subdivido las diversas cualidades que el fuego asume, en el yo poético de *El corazón preso*; así pues hemos elegido un corpus que muestra los poemas más representativos en torno a esta temática. Privilegiamos en primera instancia un estudio sobre el soneto bíblico de “Job” ya que consideramos que es una de las obras, más difundidas de la poeta. En él encontramos la utilización del oxímoron precisamente para manifestar la presencia del fuego divino. Por tal motivo, este análisis es en extensión y profundidad, mayor a los que le suceden después.

5.2 ANÁLISIS DE POEMAS

HEMOS SUBDIVIDIDO, a su vez, la aproximación del fuego en ocho perspectivas que nos permitirán contemplar las acepciones que la poeta utilizó a lo largo de su obra, todas ellas referidas a la búsqueda de lo sagrado. Decidimos presentar el análisis del corpus, siguiendo el orden que se estableció en la edición de los poemas en *El corazón preso*, iniciando con los “Sonetos bíblicos” y culminando nuestro trabajo con “Cinco sonetos en torno a un tema erótico”. Así pues queda como sigue: primero abordaremos los poemas que hablan la insistencia del fuego a través de la mirada, especialmente en el soneto de “Job”. Posteriormente, la cualidad purificadora del crisol, la cólera divina manifestada a través del fuego destructor, la transformación que ofrecen las llamas, la búsqueda sin cese del amor ardiente, dualidad y escisión, así como el fuego en su carácter revelador y por último la llama erótica en los poemas de la michoacana.

5.2.1 OJOS DE FUEGO EN EL SONETO DE “JOB”

EN LA POESÍA de Concepción Urquiza, encontramos una insistencia por relacionar el fuego con la mirada; en diversos poemas puede observarse la influencia bíblica del libro del *Apocalipsis*, donde se menciona directamente “Los cabellos de su cabeza eran blancos como la lana, blanca igual que nieve; sus ojos como llama de fuego”.¹⁶ En su obra resaltan las referencias a esta imagen por medio de diversas figuras retóricas. En especial en uno de los sonetos más conocidos de la autora, cuyo análisis presentaremos a continuación manifiesta por medio del oxímoron este símbolo.

El primer soneto¹⁷ de nuestro análisis, forma parte de los “Sonetos bíblicos” de Urquiza. Se titula “Job”,¹⁸ cuyo pre-texto, es precisamente el libro de *Job* de la Biblia. El símbolo que abordaremos será el fuego (lumbre) que aparece en el soneto de “Job”. Tras presentar los versos de Urquiza, contextualizaremos brevemente el soneto en la historia

¹⁶ *Apocalipsis*.1, 14

¹⁷ Los sonetos que el Marqués de Santillana compuso a mediados del siglo XV no habían tenido divulgación. Tal precedente era ignorado en la época de Boscán y Garcilaso, efectivos introductores de esta forma métrica en la poesía española. Su modelo directo fueron los sonetos del Tetrarca, que también Santillana había tenido presentes. La forma del soneto constituida por la suma de dos partes, cuartetos y tercetos, que primeramente habían servido como estrofas distintas, aparece definida en Italia desde principios del siglo XIII. La influencia del Tetrarca hizo el soneto la forma métrica más extendida en las lenguas modernas. Tomado de Tomás NAVARRO TOMÁS, 205.

¹⁸ “Y vino y puso cerco a mi morada y abrió por medio della gran carrera” El epígrafe que enarbola Urquiza en este poema, habla de la influencia que tuvo Fray Luis de León (1527-1591) en la obra de Urquiza, ya que era la traducción de este poeta renacentista, la que ella solía leer del libro de *Job* y del *Cantar de los cantares*.

bíblica y, posteriormente, abordaremos los posibles significados del símbolo en cuestión y analizaremos la posibilidad de la representación hierofánica en el poema:

Él fue quien vino en soledad callada,
y moviendo sus huestes al acecho
puso lazo a mis pies, fuego a mi techo
y cerco a mi ciudad amurallada.

Como lluvia en el monte desatada
sus saetas bajaron a mi pecho;
Él mató los amores en mi lecho
y cubrió de tinieblas mi morada.

Trocó la blanda risa en triste duelo,
convirtió los deleites en despojos,
ensordeció mi voz, ligó mi vuelo,

hirió la tierra, la ciñó de abrojos,
y no dejó encendida bajo el cielo
más que la obscura lumbre de sus ojos.¹⁹

El libro de *Job* está compuesto por un prólogo doble, un epílogo doble en el que se dan lugar en el cielo y en la tierra entre Satanás y Dios. Tres diálogos entre Job y cada uno de sus amigos, Elifaz de Temán, Bildad de Suj y Sofar de Naamat. Un cuarto diálogo en el que Job habla a solas con Dios. “El sufrimiento de Job enciende la pasión de su búsqueda y de su lenguaje”²⁰ Luis Alonso Schökel, divide este drama en cuatro actos en el que

¹⁹ URQUIZA, 33.

²⁰ Luis Alonso SCHÖKEL, *Biblia del Peregrino*, Tomo II, Edición de estudio, Navarra: Mensajero/ Verbo Divino, 1998. pp.887 y ss.

Satanás²¹ incita a Dios a poner a prueba a su servidor Job; hombre justo de la región de Hus, que en medio de su bonanza es fiel a Yavé. El drama inicia, con una serie de desgracias que terminan con la riqueza, familia y salud del personaje y éste a su vez, no blasfema, ni peca, ni reclama a Dios por el contrario alaba su nombre. En medio de la catástrofe, sostiene una defensa de la justicia divina frente a sus amigos que lo instan a confesarse pecador. Por último, Job abre un diálogo con Dios y en el cuarto acto, después de reconocerse humano, le son restaurados los bienes, la descendencia. así como una vida colmada de años.

El final se puede leer en dos planos. El primero de ellos plantea al pueblo de Dios, que tras ser fiel alcanza la plenitud y felicidad como el personaje de Job. El segundo nos habla de la esperanza tras el sufrimiento, quizá éste, sea el que está directamente relacionado con el soneto de Urquiza; al desear y creer que el bien puede más que el mal, el sufrimiento no es el destino final del hombre, el Dios benéfico, a pesar de sus diversos rostros, es la realidad definitiva. El mal no tiene la última palabra.

En ambos textos se habla desde la angustia que provoca la devastación de todo lo que puede ofrecer el mundo, desde la piel misma hasta el amor fraterno, pasando incluso

²¹ No confundamos al Satán de esta narración con nuestra imagen o concepción del demonio, del ángel caído que odia a Dios y a sus obras. Aunque algunos puntos de contacto nos empujen a la confusión debemos contemplar rigurosamente la función del personaje como un mero antagonista que ponga en movimiento la acción incitando y criticando. No es una afirmación teológica sino un personaje funcional en el relato que según Luis Alonso Schökel puede ser una especie de desdoblamiento de Dios. No pretendemos incursionar en discusiones teológicas respecto a este hecho, sino sólo proporcionar la perspectiva de un biblista que nos parece adecuada para las necesidades de esta investigación, ya que la discusión sobre Satanás, no es el tema central de este trabajo.

por las posesiones materiales. Pareciera que el soneto es la narración de la desgracia en absoluta desolación; pero el epíteto “obscura lumbre” en referencia a los ojos, que nos remite a los versículos de Job, en los que se niega a ver la luz del día, ofrece el halo de esperanza que mencionamos en el segundo plano de interpretación. ¿Qué sostienen el Job bíblico y el Job Urquiziano? Parece que el texto susurra levemente esta súplica: que sea mayor mi desgracia, antes que de mi boca el reproche, para que así se manifieste en tu siervo, plenamente tu gracia. Este es el *leit motiv* del poema. No la imagen, no la estructura, a pesar de que encontramos un diálogo directo con la *Sagrada Escritura*. Es el abrir las venas del tiempo y verter el líquido sufriente de las palabras bíblicas en canto. Urquiza no intenta retomar y narrar el drama bíblico, extracta la angustia del libro de *Job* en sólo doce versos que ofrecen al lector toda la pasión de un personaje azotado por su creador dos mil años después.

Comenzaremos ahora con un breve análisis del soneto.

El epígrafe que enarbola Urquiza en este poema, habla de la influencia que tuvo de Fray Luis de León (1527-1591) en su obra, ya que era la traducción de este poeta renacentista, la que ella solía leer del libro de *Job* y del *Cantar de los Cantares*.

En los versos tres y cuatro, se presenta la negación de la libertad: “¿No has levantado tú una valla en torno a él, a su casa y a todas sus posesiones?”²² la palabra cerco se utiliza en sentido opuesto al de la *Sagrada Escritura*, ya que en ésta última aparece como cerco protector. En los versos, dos, tres, cuatro, cinco, seis y ocho, se levanta un Dios todopoderoso, cuya fuerza se manifiesta en los seres de la creación (fuego, lluvia, tierra,

²² *Job*, 1, 10b.

tinieblas) como un ejército enemigo atisbando al hombre. “Cayó del cielo el fuego de Dios, quemó tus ovejas y tus hombres y los devoró.”²³

Le es exigida una recelosa fidelidad con exclusión de todo amor fuera de Dios. Por la recurrencia de este tema en la obra de Urquiza, podemos hablar del amor mundano, aunque en el libro de *Job*, se refiere al amor fraterno por el deceso de sus siete hijos y tres hijas.²⁴

A pesar de ser la tierra, la que es herida, esta imagen se refiere al momento en que Job fue herido en la piel con la llaga: “Satán salió de la presencia de Yahvéh e hirió a Job con una llaga maligna desde la planta de los pies hasta la coronilla de la cabeza”.²⁵

En el análisis del símbolo fuego/ lumbre, como posibilidad de una manifestación sagrada abordaremos los versos tres, trece y catorce, en los que se habla de poner fuego y dejar encendida la obscura lumbre de sus ojos.

En el análisis del oxímoron “lumbre oscura”, presenta como anteriormente lo expusimos en las nociones en torno al oxímoron, un tropo que designa el movimiento entre contrarios que se aplica, a un epíteto que parece contradecirla. En este aparente choque de significados, se encuentra una suspensión del sentido. Urquiza probablemente desea aproximarse al *mysterium tremendum*, al contrastar el fuego, y la oscuridad.²⁶

²³ *Job*, 1, 16b.

²⁴ *Job*, 1, 18.

²⁵ *Job*, 2, 7.

²⁶ Por oscuridad divina se designa la realidad de las realidades que no podría ser calificada de "divinidad" ni de "criatura", siendo esencia pura sin relación con ningún grado divino o criatural, de manera que no puede serle atribuida ni cualidad ni nombre. Este estado único de revelación Le es exclusivo, de manera que la criatura jamás participa de él, pues tal

Partimos, como mencionamos de dos versos: “y no dejó encendida bajo el cielo/ más que la oscura lumbre de sus ojos”. Éstos nos remiten inmediatamente a dos pasajes del libro de *Job* que refieren al símbolo de la lumbre oscura: “Lo manchen tinieblas y sombras, un nublado se cierna sobre él, le estremezca un eclipse”,²⁷ y ”Sean tinieblas las estrellas de su aurora la luz espere en vano y no vea los párpados del alba”.²⁸

En ambos pasajes existe un campo semántico con elementos que juegan en torno a la lumbre, al fuego, a la luz oscura; tales como el eclipse de sol, las estrellas oscuras, la ausencia de los párpados del alba. Todos ellos parecen referir a la oscura lumbre de sus ojos, como única luz. Inminentemente al hablar de una lumbre oscura, el símbolo nos remite a lo sagrado; ya que el fuego es símbolo de la acción de Dios, es la teofanía por excelencia en el Antiguo Testamento.

Existe la intuición de lo sagrado al presentarse el fuego como elemento purificador y terrorífico frente a un hombre temeroso. El eclipse de sol, los párpados del alba, son simbolizados en la lumbre oscura de sus ojos y su función es que Job se aterrorice. En el ámbito de lo sagrado, es usual experimentar el terror frente a la manifestación del misterio.

estado no asume aspectos ni división interna, ni atribución, ni cualidades, ni nada semejante; para que la criatura pudiera participar de él, sería preciso que tuviera aspectos, relaciones, cualidades o algo de este orden; pero todo ello está excluido de este modo de revelación que Le es esencialmente propio, desde el no-comienzo hasta el no-fin. Tomado de la edición crítica del poema de "*al Insân al-Kâmil*" ["Del Hombre Universal"]. Traducido del árabe y comentado por Titus BURCKHARDT. París: Dervy-Livres, 1975.

²⁷ *Job*, 3, 5.

²⁸ *Job*, 3, 9.

Dios como el fuego devorador, sus ojos como llama de fuego, fuego de fundición. El fuego (lumbre) en este soneto, simboliza una presencia del Misterio, terrorífica.

En la lumbre oscura, se concentra la manifestación de lo sagrado en el soneto. Existen unos ojos encendido, como única guía, como única lumbre. El orden en que está dispuesto el epíteto, estremece aún más la multiplicidad de significados que es posible evocar a partir de él. De otro modo se hablaría de una oscuridad luminosa, mucho menos terrorífica que una lumbre en tinieblas.

El propósito de este análisis, es presentar en el símbolo de “lumbre oscura”, la manifestación de lo sagrado bajo las distintas posibilidades que ofrece la interpretación. Más específicamente en este soneto es la acción de Dios.

La escisión, la oscilación, la contradicción de los opuestos como espacio de manifestación de lo sagrado. Existe un movimiento por medio del oxímoron que es finalmente lo que produce un acercamiento a lo sagrado por medio de la imagen del fuego como símbolo de la acción de Dios.

5.2.2 DULZURA ARDIENTE COMO REFERENCIA AL AMOR SAGRADO.

EN EL OXÍMORON lumbre oscura en referencia a los ojos, es retomado en el poema “Las pastoras” y “Dicha”, pero en referencia a la dulzura ardiente del amor sagrado. La autora establece nuevamente una relación entre los ojos y el fuego, sin embargo no es la terrible oscuridad que cubre la mirada en “Job”, ahora se muestra el símbolo en otra acepción cargada de dulzura:

Dejadle estar: en vano hemos girado
frente a sus ojos tensos
anegados en luz, que como lagos
copian la faz del cielo.

Se olvida de nosotros y el rebaño
 para mirar el horizonte inmenso,
 y sentado a la puerta de su choza
 balbuce sin acuerdo.

No parecen humanos esos ojos
 que asoman de tan lejos
 esa faz que no llora ni sonríe,
 que irradia dulce fuego;
 ni menos esa boca que balbuce
 de cosas entrevistas en secreto;
 la flecha de algún dios le habrá tocado²⁹
 y no es ya de los nuestros!³⁰

A diferencia del oxímoron anteriormente trabajado, el fuego tiene otra concepción, ya que alude a la dulzura del fuego. Sin embargo la relación entre fuego y divinidad, reflejada por los ojos se mantiene a través de su obra poética, pero esta vez, en referencia al *Cantar de los Cantares*. En este libro la perspectiva del fuego tiene una intrínseca relación con el amor; dependiendo de la interpretación alegórica con que se analice, puede este referirse al humano o al divino. Dado el contexto de este trabajo y la interpretación de los poemas de Urquiza en torno a la divinidad, nos enfocaremos a la relación del fuego-sagrado con el amor divino.

Observemos un ejemplo de esta aproximación en el capítulo octavo, versículo sexto de los cantares bíblicos: “Sus saetas son saetas de fuego,/ llamas son de Yavé”. En estos

²⁹ José Vicente Anaya en el *Corazón preso*, anexa otra versión de este poema, que cambia este verso por “un amor misterioso lo ha lllagado”.

³⁰ URQUIZA, 89.

versos el autor bíblico, señala que por medio de flechas de fuego, el amor divino llega a los hombres. Situación que retoma la poeta mexicana para expresarlo en el verso: “la flecha de algún dios le habrá tocado” y que en otra versión de este texto dice: “un amor misterioso lo ha llagado”. En el momento en que Urquiza hace referencia al Misterio, se encuentra una referencia de lo sagrado, ya que es una de las formas de éste. Yavé por medio de la llaga, de la flecha, inunda de amor a aquél que se deja arrobar por su presencia. Ésta es la propuesta de estos versos en torno a lo sagrado.

Aproximémonos a otros versos de este mismo poema: “Dejadle estar: en vano hemos girado/ frente a sus ojos tensos/ anegados en luz”. El yo poético de este texto está compuesto por un grupo de pastoras, que contemplan a un hombre, no contamos con elementos necesarios para asegurar si se trata tan sólo de un pastor, o del amado; sin embargo hay algo en la mirada de este hombre que les causa desasosiego y a la vez atracción. Las pastoras han danzado frente a él sin poder llamar su atención ya que su mirada permanece sin distracción alguna, fija, tensa, en algún punto que le llena de luz. Dentro del campo semántico del fuego, hemos visto que la luz es una de las principales formas en que se manifiesta.

Comienza este poema con un hombre, suponemos el amado, presa de un arrobo luminoso que lo transporta más allá de la distracción que pretenden las pastoras; los siguientes versos: “Se olvida de nosotros y el rebaño/ para mirar el horizonte inmenso,/ y sentado a la puerta de su choza/ balbuce sin acuerdo.” Las pastoras le observan extrañadas, y llama la atención la mirada perdida y los balbuceos incoherentes característicos, si no de un arrobamiento místico, por lo menos de una meditación tal, que sugiere la presencia del Misterio.

Posteriormente: “No parecen humanos esos ojos/ que asoman de tan lejos/ esa faz que no llora ni sonríe,/ que irradia dulce fuego”. El yo poético, en voz de las pastoras comienza a hacer la distinción de unos ojos comúnmente absortos, y de los ojos que no pareciendo humanos son arrebatados por otro orden de realidad, probablemente un contacto con lo sagrado; en el verso siguiente, no se hace referencia a un rostro inexpresivo, sino una expresión de la faz, indescriptible para quien lo observa ya que no atina a referir los rasgos del rostro del amado. Al final de estos versos encontramos el elemento principal de nuestro estudio: dulce fuego.

La dulzura no es una característica esencial del fuego si no es que se vincula con el amor. Recordemos a Lope de Vega³¹ quien señala que al fuego lo inventó el amor: “La plata halló Mercurio, Cadmio el oro/ Amor el fuego y celos el infierno.” Concha leía a Lope de Vega y no es de extrañar que haya asumido la referencia de este poeta a su obra, específicamente en este soneto: “y me abrasó como si rayo fuera”.

Podemos entonces retomar el *Cantar de los Cantares*³² que anteriormente citábamos donde el amor divino baja en forma de saetas ardientes al pecho del hombre y contrastar estas dos referencias con el poema: “la flecha de algún dios le habrá tocado/ y no es ya de los nuestros”. Las pastoras murmuran entre sí, cuál es el motivo de la razón ofuscada del hombre que observan y resuelven que es presa de un dios. Un dios que le ha tocado con una flecha y ha llevado su entendimiento más allá de lo que ellas pueden comprender. No podemos asegurar si este hombre se encuentra en estado de

³¹ Citamos en este punto a Lope de Vega, por ser una de las influencias rastreables en la poesía de Urquiza, trabajada ya en el segundo capítulo de esta investigación.

³² Cant. 8,6.

contemplación, pero sí podemos aseverar que las pastoras infieren que se halla en otro orden de realidad fuera del que ellas profanamente habitan. Se complementa esta interpretación con la otra versión del poema que señala Anaya: “un amor misterioso lo ha llagado”. La referencia al Misterio es latente, y la hierofanía se presenta a través de una flecha, y es en el *Cantar de los Cantares*, la saeta una centella incendiaria que arroba el pecho del amado.³³

Para culminar esta interpretación en torno a la manifestación de lo sagrado por medio de la dulzura del fuego, citaremos dos versos más donde se presenta al amado presenciando una manifestación del Misterio: “ni menos esa boca que balbuce/ de cosas entrevistas en secreto;” La hierofanía se muestra en secreto, como reza el verso, la boca balbuce incoherencias para aquellos que no están siendo partícipes de esta manifestación. Observamos pues, en este poema cómo el amado, al tener un contacto con lo sagrado es lastimado por la llaga, por la flecha de fuego que al mismo tiempo que hiere, inunda de amor y dulzura, provocando una intensa luz en la mirada y un arrobamiento incomprensible para quien permanece en una realidad profana.

En la lira³⁴ titulada “Dicha” se inscribe la referencia a la dulzura ardiente también mencionada en “Las pastoras” pero con una acotación distinta:

³³ Leticia Pérez Gutierrez, ha hecho con anterioridad referencia a la herida del amor que se manifiesta en la poesía de Urquiza. En el cuarto capítulo de su tesis doctoral, citada en el primer capítulo de este trabajo, se aborda la herida de amor, no bajo la perspectiva del fuego como aquí nos hemos aproximado, pero sí como elemento esencial de la poesía urquiziana junto con el ciervo, la caza y el cazador.

³⁴ Del latín *lyra*, y este a su vez del griego λύρα. Consiste primordialmente en una combinación métrica de cinco versos, heptasílabos el primero, tercero y cuarto, y

De estar tan descuidada
 del mal de ayer y de la simple pena
 pienso que tu mirada
 llama pura y serena,
 secó del llanto la escondida vena.

En su dicha perdido
 abandonado a tu dulzura ardiente
 de sí mismo en olvido,
 el corazón se siente
 una cosa feliz y transparente.³⁵

La perspectiva del fuego en esta lira, aparece como llama pura y serena que arde dulcemente en el corazón de quien busca consuelo en el Misterio. La diferencia primordial radica en lo siguiente: en el poema “Las pastoras”, el yo poético contempla a un hombre llagado, herido y arrobado por el Misterio cuyo estado extático le lleva a otro orden de realidad incomprensible para quien lo observa. En este poema, el yo poético es el que narra un consuelo indescriptible que no le hace sentir ningún arrebató místico, sino una pacífica

endecasílabos los otros dos, de los cuales suelen rimar el primero con el tercero, y el segundo con el cuarto y el quinto. La lira de Garcilaso y Fray Luis de León fue poco empleada en el Siglo de Oro después de las canciones de San Juan de la Cruz y de la oda de Herrera a Don Juan de Austria. La introdujeron en sus obras dramáticas Juan de la Cueva y Rey de Artieda, como antes Jerónimo Bermúdez. Cervantes se sirvió de ella en la canción de Lenio, al fin del segundo libro de *La Galatea*. NAVARRO TOMÁS, 257. Urquiza como especial discípula de las obras de Garcilaso, Fray Luis y San Juan, hereda la utilización de la lira con especial dedicación. En el segundo capítulo de este trabajo se comenta ampliamente la influencia literaria de estos autores en la obra poética de la poeta.

³⁵ URQUIZA, 70

estadía de tranquilidad en presencia de aquél en quien deposita tu pena. También guarda una referencia con la primera sección de análisis donde se habló del fuego a través de la mirada, ya que precisamente alude a ella en el verso: “pienso que tu mirada/ llama pura y serena,/ secó del llanto la escondida vena.” Es interesante el manejo que hace la poeta en estos versos, ya que no se refiere a una mirada llameante, ni terrible, ni luminosa; es más, la imagen del fuego no se refiere a la cualidad física de los ojos, ni es parte de la descripción de los mismos. En este fragmento el yo poético, la llama tiene lugar en el pensamiento de quien contempla los ojos, retomemos: “pienso que tu mirada”. La mirada ejerce un estado extático en la mente de quien la contempla, ya que agrega “llama pura y serena”, este símbolo nos remite inmediatamente a la flama cándida y sosiega que tranquiliza los angustiosos momentos de los que se habla en el poema. Distinto a la llama que hiere y arrebatata, tenemos otra perspectiva de lo sagrado, la llama hipnótica que adormece los tormentos y dulcemente pacifica.

Continuando bajo esta misma línea de interpretación, versos más abajo Urquiza escribió: “En su dicha perdido/ abandonado a tu dulzura ardiente”. En este fragmento, sí se habla específicamente de una de las cualidades del Misterio, que suponemos por el contexto que se refiere a Cristo, sin embargo bien podría tratarse de otra personificación de lo sagrado, ya no es una imagen que se forma en el pensamiento del interlocutor del poema, como anteriormente se trabajó, es ahora la dulzura que emite el Misterio, lo que provoca que el corazón arda y se pierda: “de sí mismo en olvido/ el corazón se siente/ una cosa feliz y transparente.” Esta dulzura ardiente, al igual que el *Cantar de los Cantares*, tiene una obligada relación con la emotividad amorosa. Lo que hace que este amor se vincule con lo sagrado, es precisamente el arrebatato que provoca al corazón, se olvida de sí mismo para

volverse transparente. Estos versos señalan la influencia de Juan de la Cruz, que remite la transparencia a un estado de contemplación.³⁶

Es la necesidad del amor divino primordialmente, lo que intenta manifestarse a través de este símbolo, como fuego intercesor en las penas y dolores del corazón. Recordemos que uno de los ejes temáticos de Urquiza, es precisamente la búsqueda de un consuelo divino que le permita sobrellevar las angustias de este mundo, y es precisamente esta lira titulada “Dicha” un claro ejemplo de una búsqueda de un consuelo que provenga más allá del mundo profano que la hiere y atormenta. La poeta indaga en la flama llameante en busca de paz y obtiene un estado hipnótico y posteriormente pacificador que la lleva a un estado de transparencia y felicidad exclusivamente atribuibles, bajo el contexto específico de este análisis, a lo sagrado.

Es también este poema lo que nos permite avanzar a la siguiente sección con su verso “llama pura y serena”, ya que otra de las cualidades del fuego, es su carácter de crisol.

5.2.3 SÍMBOLO DE PURIFICACIÓN

UNA DE LAS HERRAMIENTAS en la búsqueda de lo sagrado por medio del fuego, es la purificación. Desde las civilizaciones más antiguas, el fuego era considerado como purificador y ahuyentador de la acción demoníaca.

El yo poético asume esta necesidad de acrisolar su vida en diversos poemas y no menos también en la prosa escrita por la autora. Más allá de ser un eje temático, pareciera

³⁶ No se habla más a profundidad de esta referencia, ya que en el segundo capítulo de este trabajo, se ha realizado un estudio sobre la influencia de la obra poética de Juan de la Cruz en los poemas de Concepción Urquiza.

que la necesidad de purificación, fuera una de las vías de existencia a través de la poesía. Esta oscilación entre el dolor, la mácula y el pecado, se observa como una constante en toda la obra; por lo anterior, no podía faltar el acercamiento a lo sagrado a través del crisol que purifica y separa lo sagrado de lo profano.

La poeta escribe una canción en la cual, va describiendo los ojos y los labios del Amado, que en esta ocasión irrefutablemente se refiere a Cristo pues inicia con las palabras: “Oh Cristo, fruto maduro”. Posteriormente continua alabando la dulzura y belleza de su rostro, veamos los versos donde específicamente se habla del fuego purificador:

Aguas de olvido tus ojos,
cura de fiebre y deseo,
hornos en que se calcina,
la podre de nuestro cuerpo.³⁷

En estos versos, la constante del fuego divino se mantiene en la mirada; sin embargo no reparamos en la mirada de fuego que ya se ha interpretado al inicio de este capítulo de manera extensa en el soneto de “Job”. Nos parece importante resaltar en este apartado la mirada que se remite a los hornos que acrisolan la mácula humana. La necesidad de encuentro con lo sagrado a través de la purificación es manifiesta. Esta visión de purificación, se halla ligada a la espera del creyente que implora misericordia ante el juicio final, ya que en el paso por el crisol se otorga la condenación o la salvación.

En los versos siguientes, la autora continúa en torno al tema de la purificación de una manera más clara al utilizar la imagen de una captura:

Vas abriéndome cauces cada hora
y echando ardientes lazos a mi pecho

³⁷ URQUIZA, 111.

por cima de mi vida pecadora.³⁸

Es en el reconocimiento de la impureza, que surge la necesidad de un fuego purificador que allane la vía del espíritu en busca de la manifestación sagrada. Frecuentemente en la poesía de Urquiza se encuentran elementos que comparan el amor y la conversión con una cacería; en este poema en especial, se habla de lazos ardientes que hieren al pecador y le acrisolan en torno a su conversión. El aspecto de la cierva cazada y herida, lo retoma Ruysbroeck, al trabajar la ascensión espiritual en el “Cántico espiritual” de Juan de la Cruz, en donde Dios es el cazador y el alma la presa cazada.

Retomando el verso, cuestión de nuestro análisis, el yo poético representa una bestezuela que es cazada por medio de lazos ardientes, directamente lanzados al pecho de la víctima. Esta imagen remite a la herida de amor, trabajada en la segunda sección de este capítulo, donde una llaga amorosa y misteriosa inunda al fiel; los lazos de fuego en el pecho tienen como objetivo el corazón pecador del fiel que huye y es capturado por el fuego divino que transforma y purifica. Estos lazos ardientes que traspasan el corazón, simbolizan el fuego sacro de la purificación que hieren y a la vez cauterizan la magulladura que provocan y se constituyen en heridas de amor, que a su vez, concluyen con el vínculo entre purificación, conversión y reconciliación que anteriormente señalábamos.

5.2.4 DUALIDAD Y ESCISIÓN

OTRA DE LAS FORMAS simbólicas en las que se presenta el fuego en los versos de Urquiza, se refleja claramente en la oscilación de sombras y luces. La escisión de Urquiza no es una perspectiva privativa del fuego ya que, a lo largo de su obra, encontramos elementos que marcan la oscilación interna y externa entre una serie de realidades en las que comparte una

³⁸ URQUIZA, 132.

batalla de dimensiones terribles. Quizá por ello el fuego sea uno de los elementos cuya dualidad se manifiesta a través de la palabra.

En la poesía de Urquiza se vive una dialéctica del fuego que es *animus* y *anima*, como dos polos de la imaginación. El fuego como ser andrógino que representa la violencia y la confrontación. Ya como imagen de amor, o de cólera, de ardor carnal o espiritual. Asumiendo el surgimiento del fuego, el ser participa en el fuego, el ser mismo surge. Es movilidad, e intensamente contradicción. La llama es el movimiento del espíritu y el de la naturaleza animal, ya que todas las fuerzas de la naturaleza, se activan en una flama, es una expresión dinámica. Maeterlinck señala: “El árbol puede llegar a ser una llama floreciente, el hombre una llama hablante, el alma una llama errante”.³⁹ Así como el cuerpo es materia combustible, el alma es materia iluminada.

Urquiza manifiesta el acto de la vida a través de la llama en textos oscilantes que resaltan su dualidad, su escisión. Ese saltar por encima de la llama misma que le consume y le libera. En una de las liras de Urquiza, misma que da título a su obra poética, el *Corazón preso* encontramos significativamente el símbolo del fuego como renovador y devorador:

Su grito se derrama
por los vibrantes ecos dilatado
así cierto he clamado,
mi Dios, así te llama
el corazón preso en la antigua llama.⁴⁰

Esta lira titulada *¿Cuándo...?* inicia con una pregunta, que quizá da la clave de lectura de los versos que arriba presentamos: “Cuándo, Señor, oh cuándo,/ te entregarás por siempre a

³⁹ BACHELARD, 65.

⁴⁰ URQUIZA, 72.

mi deseo?”⁴¹ Los versos van desgranando la posibilidad de un encuentro definitivo con Dios, habla de la herida, de la búsqueda, del misterio. El elemento simbólico del fuego aparece en esta lira bajo la acepción de la luz, del abrazo ardiente, pero en especial, bajo el epíteto antigua llama.

En estos versos a diferencia el fuego físico, la poeta por medio de una etopeya,⁴² resalta el pensamiento arcaico o arqueológico que refiere a “llama” con el adjetivo “antiguo”, nos habla de la referencia sagrada que el fuego posee. Urquiza, a su vez, refuerza la tensión en tanto referencia al fuego, por medio de la inversión⁴³ de las palabras.

El elemento de la dualidad y escisión tan comentadas en esta poeta, entra de facto en el momento de la interpretación, rasgo que se verá repetido en muchos de sus versos, especialmente en los de corte erótico, abordados en la última sección de este capítulo.

El desarrollo del poema, se centra en la búsqueda del amor divino, pero el obstáculo principal al que se enfrenta es que el corazón se encuentra preso en la antigua llama. No se refiere a una llama cualquiera, ya que la poeta tuvo sumo cuidado en construir esta imagen para que no sólo fuera única, sino objeto de atención por la carga significativa que éste tiene. Muchas son las interpretaciones que pueden asignarse a este campo semántico de “la antigua llama” que representa una celda, cárcel, prisión, donde se halla un corazón desesperado. Irreductiblemente el campo semántico del fuego en este caso es lo sagrado por

⁴¹ URQUIZA, 72.

⁴² Estrategia discursiva de descripción que pretende manifestar una cualidad moral. *Diccionario de la Real Academia Española* [<http://www.rae.es>].

⁴³ Figura de dicción que sin alterar el orden de las palabras busca profundizar en la redundancia del lenguaje para intensificar la tensión en el texto. *Diccionario de la Real Academia Española* [<http://www.rae.es>].

las referencias anteriormente hechas. Asignar un valor de *tabú* o *maná* a esta llama, es aventurarse demasiado sin los elementos necesarios por parte del poema; sin embargo sí podemos asegurar que existe una lucha en el yo poético que libra entre lo carnal y lo divino, ambas cuestiones circunscritas en lo sacro, dado el contexto del poema que nos habla de una pregunta insistente a Cristo: ¿Cuándo...?

Esta es la escisión de Urquiza, la oscilación que le permite vagar libremente entre lo divino, lo erótico, lo sapiencial de una poesía llena de fuerza, de movimiento, de renovación y consumación.

Abordemos en esta misma línea, el análisis en torno a uno de los poemas recopilados en “Paisajes michoacanos” donde aparentemente se contempla simplemente un paisaje de Morelia. Urquiza escribió “Romance del romero”, en torno al viejo árbol de un pórtico; pero a pesar de la aparente simpleza de la imagen presentada en este poema, la lúgubre luz que alumbra las imágenes de la poeta, matiza de nuevo estos versos:

Adentro la sala ardiente,
afuera la noche vaga
y en la penumbra el romero
entre la sombra y la llama⁴⁴

En este fragmento el yo poético, presenta una serie de contrastes entre lo externo y lo interno de una morada provinciana cuyo umbral se halla custodiado por un romero. Dicho árbol, plantado entre la sombra y la llama, provoca en el yo poético una reminiscencia de penumbra y luz, en este fragmento podemos ser partícipes de dicha aproximación:

Y en el umbral el romero
entre la senda y la casa

⁴⁴URQUIZA, 109

fatiga y dolor en el cuerpo
anhelo y amor en el alma.⁴⁵

Los últimos versos constatan la línea divisoria entre cuerpo y alma. La ansiedad del que llega fatigado y cansado pero con un interior vivo y esperanzado. El resplandor de la ardiente sala, asemeja la cálida luz del alma que se arroja tímidamente por entre las ventanas llenando de color al romero sombrío que habita a la orilla del camino, al borde de la senda oscura. En la casa mora el alma, llena de amor, mientras que el romero, presa de la fatiga, el dolor y la oscuridad, meramente contempla las delicias del interior soportando ser presa de las raíces que le impiden trasladarse.

La dualidad y escisión del yo poético se halla preso en un cuerpo que anhela ser puramente alma. Urquiza manifiesta sus ardores en los umbrales de su búsqueda de lo sagrado en sus poemas del amor doloroso, escribe “A Jesús llamado el Cristo” cinco romances que establecen el fuego como intento de unión entre lo sagrado y el hombre:

Tú que finges olvido y amas tanto
que te finges esquivo y eres ruego,
que finges desamor y eres fuego
finges indiferencia y eres llanto.⁴⁶

Estos versos constituyen el primer fragmento dedicado a Cristo, al igual que Urquiza percibe en el humano, una oscilación de contrarios, lo hace en el ámbito divino. Establece un campo semántico entre el amor, el ruego, el fuego y el llanto, asignando a éstos cualidades divinas que se contraponen al desamor, la indiferencia, lo esquivo y el olvido. Presenta un Dios que posee ambas dualidades contrarias. La poeta ruega en los versos que

⁴⁵ URQUIZA, 109.

⁴⁶ URQUIZA, 124.

se manifieste benévolo pues esa es su naturaleza de misericordia. El tratamiento del fuego en este poema, encierra las cualidades anteriormente mencionadas del Dios paciente y amoroso que se acerca a sus criaturas. Sin embargo, en el tercer fragmento del mismo poema, se presenta otra perspectiva del fuego divino contenida en la dualidad antitética característica de lo sagrado:

Las liras de sagradas armonías
 los astros de azulado firmamento
 hoy son en el ocaso ceniciento
 rumores vagos y lumbreras frías⁴⁷

Se torna la presencia divina, en una terrible ausencia. Se retoma la palabra lumbrera, que bien podría asemejarse a estrella, en relación a los astros en el verso anteriormente mencionado. Sin embargo, lumbrera, como tal, pertenece a la familia de palabras de lumbre, en relación, al fuego, como lo establecimos en el campo semántico que al inicio de este trabajo delimitamos. La lumbrera fría evoca a su vez una cualidad del fuego sagrado, el hielo, la oscuridad, la destrucción. Así como el oxímoron en el soneto de “Job” que evocaba la lumbre oscura, en este poema “lumbrera fría” cumple una idéntica función. Posterior al ruego de los primeros versos, el Santo se manifiesta de manera terrible. Culmina este poema con tres versos devastadores que explican la presencia y la ausencia de la fuerza sagrada:

y aunque vivo ardiendo en fuego vivo
 con la entera voluntad te niego
 no me atrevo a decirte que te amo⁴⁸

⁴⁷ URQUIZA, 126.

⁴⁸ URQUIZA, 128.

Elige el fuego como elemento devastador, arde y se inmola por una fe que persigue con entera convicción de espíritu, mas la voluntad niega la entrega absoluta que requiere el místico o el asceta. El yo poético se desgasta entre la negación y el sí. Una vez más el mismo símbolo se manifiesta.

A lo largo de este poema encontramos tres perspectivas del fuego, que sin ser necesariamente opuestas entre sí, develan la aproximación del yo poético a lo sagrado y por otro lado una oscilación entre lo divino y lo carnal. Primeramente un fuego que en oposición a la indiferencia, característica del Dios cristiano, misericordioso y paciente que espera al fiel entregado. Posteriormente una lumbre helada y sombría que refleja la oscuridad de un *homo religiosus* que vaga en ámbitos vacuos. Por último, la autora nos invita a un viaje al interior del yo poético, donde da la explicación del ardor sagrado y lo profano lúgubre: la escisión del alma.

Fue precisamente en el orden de la realidad de lo sagrado, donde encontramos el espacio en que las oscilaciones y dudas eternas de Urquiza, sus marejadas de sombra, sus amores henchidos y ardorosos, podían emitir un eco resonante entre el *tabú* y el *maná* que nos permite circunscribir su poesía al mismo tiempo religiosa, delirante, erótica y de una profunda lucha interior.

Urquiza, en este sentido es equiparable con el ave Fénix, el pájaro de fuego que es en sí mismo un doble ser en la leyenda, “se inflama de sus propios fuegos y renace de sus propias cenizas”.⁴⁹ Por lo tanto la poesía de Urquiza jamás es estática, es dinámica pues no permite que la imaginación quede nunca tranquila, no termina jamás de renacer de sus expresiones, cuando ya se encuentran otras tantas en cenizas, surge una lucha entre los

⁴⁹ Gastón BACHELARD, *Fragmentos de una poética del fuego*, 70.

fuegos divinos y demoníacos que permiten el instante escindido, manifestándose como podemos verlo a continuación, en este soneto elaborado con maestría por la autora:

Entre el cobarde impulso de olvidarte
y el doloroso afán de poseerte
el corazón vacila de tal suerte
que ya no sabe huirte ni buscarte.

5.2.5 FUEGO COMO REVELACIÓN

LA BÚSQUEDA DE la manifestación sagrada por medio del fuego, es una práctica antiquísima de las que existen diversos registros, que por pertinencia del tema en torno al que gira nuestro estudio, sólo tocaremos dos perspectivas ya mencionadas. La manifestación del Dios de Israel a través del fuego se reveló por medio de la Zarza ardiente; la columna de fuego que guiaba al pueblo en la huída de Egipto; así como también se manifestó en el monte Sinaí. Durante la entrega de las tablas de la Ley, donde apareció el resplandor del Señor como fuego voraz sobre la cumbre del monte. Posteriormente el profeta Ezequiel presencia una gran nube y un fuego nimbado de resplandor, cuyo trono eran llamas de fuego y sus ruedas, llamaradas. La antigua religión persa; consideraba al fuego como un signo visible de la presencia de Dios.⁵⁰

El yo poético, arde en el fervor de estar en la presencia de “Lo Santo”, por lo que evoca una y otra vez la necesidad de aprehender las llamas sacras, pues sabe que el fuego, es finalmente la huella divina de lo Santo. En el siguiente soneto se observa esta búsqueda:

No principie a seguir a los pastores

⁵⁰ Las citas y referencias más específicas en torno a estos sucesos registrados por la tradición judeo-cristiana, están descritos en detalle en el capítulo cuarto, dedicado a la simbología universal del fuego.

los dispersos rebaños. Vida mía;
muestra de lejos, el sol de tus amores.

¡dime dónde apacientas todavía!,
y seguiré tu rastro entre las flores
por los fuegos del áureo medio día.⁵¹

Este fragmento constituido por las dos últimas estrofas de “La canción de la Sulamita”, cuyo epígrafe con que empieza el poema, basado en en el versículo bíblico del *Cantar de los Cantares*, reza así:

Los hijos de mi madre se airaron contra mí;
me pusieron a guardar las viñas
¡Y mi propia viña no guardé!⁵²

Sin embargo no trata la temática de este versículo, sino que es precisamente en el siguiente, donde trasvasa delicadamente su poema:

Hazme saber amado de mi alma,
donde apacientas al rebaño,
donde lo llevas a sestar al medio día,
para que no ande yo como vagabunda
tras los rebaños de tus compañeros.⁵³

Confirmamos pues la propuesta poética de Urquiza, que no pretende copiar de las *Sagrada Escritura*, ni escribir sobre tema religioso a partir de imágenes bíblicas ya elaboradas. Es ella quien comienza a rescribir su propia versión de los pasajes sacros. En estos versículos del libro sapiencial del *Cantar de los Cantares*, no encontramos ninguna alusión ni

⁵¹ URQUIZA, 51.

⁵² *Cantar de los Cantares*, 1, 6b.

⁵³ *Cantar de los Cantares* 1, 7.

mención al fuego, sin embargo Urquiza los involucra como símbolo inherente de una poesía de búsqueda y lucha.

Mencionamos que estas dos estrofas hablan sobre un versículo bíblico de búsqueda, además del contexto semántico en que está inmersa la significación del poema, encontramos dos referencias. La primera en el verso: “muestra, lejos, el sol de tus amores”. Una de las representaciones del fuego, obviamente es el sol que con su llama provee a la tierra de luz y calor, cualidades que encarna el amor divino. Posteriormente, en el último verso: “por los fuegos del áureo mediodía”. Esta imagen final con que termina el poema, tiene como referente específicamente al Sol.

Los persas; como ya mencionamos en reiteradas ocasiones,⁵⁴ consideraban el fuego, como un signo visible de la presencia de Dios; así como también en el libro del *Apocalipsis*, se habla de Dios Padre como el anciano de cabellos de lana, ojos llameantes y rostro de sol. Por lo tanto, el yo poético sabe que se encontrará con el Amado al medio día, cuando el sol está en su máximo esplendor. El hecho de que salga el sol, no implica que exista una hierofanía, sin embargo el yo poético acude con sus rebaños al medio día, con la esperanza de sentir en el fuego del sol, la luz y el calor, similares a los que recibe de su Amado, equiparable con el sol, con el fuego.

En otro de los “Sonetos de los cantares”, aparece un poema inspirado en el capítulo cinco, del versículo tercero al octavo, con el siguiente epígrafe en latín: “*Expoliavi me tunica mea...*”⁵⁵

⁵⁴ Existen referencias al culto persa tanto en el capítulo dedicado a lo sagrado, como en la simbólica universal del fuego.

⁵⁵ URQUIZA, 55.

Llagado el cuerpo, despojado el manto,
 en vano rondo la ciudad doliente
 manchada de tu sangre y de mi llanto.

lumbre de antorchas y gemido ardiente,
 el silencio llamándote quebranto,
 hiero las sombras, y te miro ausente.⁵⁶

En este soneto inspirado en los cantares bíblicos, la búsqueda se dirige al Amado, la persecución ocurre de noche, pues ya la sulamita se disponía a descansar cuando el Amado llega a la puerta y ella le niega la entrada. El motivo de su negativa correspondía a que se había desvestido la túnica y lavado los pies y se disponía a reposar durante la noche. Posteriormente sale en pos de Él y recorre la ciudad cubierta de tinieblas, cuya interpretación se asemeja al mundo lúgubre en que vive preso el fiel que intenta encontrar a Dios. Rompe el silencio de la noche el gemido ardiente y la lumbre de antorchas; pero el yo poético encuentra sólo sombras a su paso, nada más que ausencia. Sólo se halla el cuerpo, maltratado por los guardias de la ciudad, que la miran corriendo desesperada, e incluso, la despojan de su chal.

La sulamita busca entre las antorchas encendidas que guían su paso, y grita la desesperación que arde en su corazón, por encontrar al Amado que perdió; pero éste se ha ido y sólo deja a su paso la ciudad doliente y un silencio quebrantado por la angustia de aquella que ronda las noches en su búsqueda.

Una vez más el fuego se presenta como rastro de la hierofanía, en el símbolo de las antorchas que iluminan en la oscuridad de la noche, el rastro por donde anduvo el Amado.

⁵⁶ URQUIZA, 55.

Una manifestación del amor divino, quizá, pero lo cierto es que dentro del universo poético de la autora, el fuego, es guía y huella de lo sagrado. Lo anteriormente descrito, es una constante en la poesía de Urquiza, que el fuego sea mero rastro de lo perdido, donde alguna vez hubo presencia, sólo hay espinas y ausencias; sin embargo es un vacío lleno de cenizas, donde queda la certeza que llameaba una presencia.

El grupo de poemas bajo el título de “Sonetos de los cantares” establece la búsqueda, no el hallazgo, el fuego no como una manifestación presente del encuentro entre Creador y criatura, sino como una condición de posibilidad que permite el vínculo, que señala el camino, que atisba el rastro, para dejar al yo poético en la soledad del alma con la certeza de la presencia divina, en contraposición a la ausencia que manifiestan los poemas.

Viene entonces, en otra sección del poemario,⁵⁷ la pregunta del yo poético que insiste y exige, doliente, una manifestación que le restaure en su fe:

Como el rayo del día
tal huyes al tocarte
y sólo puedo verte y desearte.

¿Por qué, si enamorado,
la ley esquivas del abrazo ardiente?⁵⁸

⁵⁷ Es pertinente recordar que no es posible establecer una poética tomando en cuenta las secciones y edición del poemario, pues todas las publicaciones sobre la obra de Concha Urquiza, además de ser póstumas, fueron editadas y corregidas por terceros cuya interpretación de los textos ensombrece la verdadera y original propuesta de la autora.

⁵⁸ URQUIZA, 73.

Dichos versos pertenecen a una lira titulada “¿Cuándo...?”,⁵⁹ en ella, el yo poético clama la incompreensión del misterioso amor divino, el argumento del poema oscila entre el reclamo y la sumisión de la criatura que desea sentir la calidez de la llama y, sin embargo, sólo experimenta la aridez. Define su abrazo como ardiente, pues en él, colma toda la desesperación y el amor frustrado que espera tener entre brazos al Amado y le interroga. Compara la presencia divina, una vez más con el sol. En esta ocasión, con un rayo de luz que acompaña a todas partes iluminando y proporcionando calor, pero sin poder ser asido. Intangible, huidizo e inalcanzable. El yo poético manifiesta su desesperación, violentando las reglas del servidor fiel y sumiso que yace en la espera y atreviéndose a preguntar en forma de reclamo, en los versos finales ¿hasta cuándo? Esta lira es una muestra clara de la propuesta poética de Urquiza, que nos presenta un fervor y deseo llameante por el encuentro divino que se posterga.

5.2.6 TRANSFORMACIÓN POR MEDIO DEL FUEGO

UNA DE LAS CARACTERÍSTICAS esenciales del fuego es su cualidad transformadora, nos dice Zeferino González en su estudio sobre Heráclito, que el alma humana es una emanación superior del fuego celeste y primitivo; es más perfecta a medida que es más seca, etérea, sutil, y se renueva, se desarrolla y conserva unida a ese fuego primitivo (lo divino) por medio de la sensación y la respiración.

⁵⁹ Un fragmento de esta lira ya ha sido trabajada en la sección anterior bajo otra perspectiva del fuego, enfocándose específicamente en la dualidad y escisión que se propuso como parte de la poética de Urquiza.

El yo poético de la lira que a continuación estudiaremos, llamada "Loores por Cristo", presenta una aproximación muy similar a la propuesta transformadora de Heráclito:

De ti la espiga crece
que a dulce fuego el corazón provoca
y el ánima enardece
y deja si la toca
sabor de eternidad a nuestra boca.

En el primer verso, se habla de una espiga que crece en el interior, del alma que se llena de un fuego amoroso, dulce y lento que va transformando poco a poco; la tierra, en un sentido más estricto el vientre de María, (pues el poema está dedicado a ella) en un sorbo de eternidad. Entendemos entonces así, como también Dios, por medio del fuego, va gestándose dulcemente en el corazón del fiel que lo sigue y busca.

Veamos otra estrofa de esta misma lira:

De ti el ilustre olivo,
el claro aceite que ilumina al mundo
el fuego de amor vivo
que trueca en oro nuestro barro inmundo.

En este fragmento de la lira, aún es más clara la acción transformadora, pero ya no se refiere directamente a María la acción, ahora se desplaza a la persona de Jesús ya que se habla de aquél que iluminará al mundo con su presencia de luz y con el devorador fuego del amor vivo, llameante. Esta perspectiva del amor vivo, nos remite inmediatamente a un movimiento incesante que toca y transforma como lo recalca el último verso de esta estrofa: "trueca en oro nuestro barro inmundo". El yo poético se reconoce un ser de barro, al igual que en la tradición-judeo-cristiana, se asume el hombre de polvo, de barro y

cenizas. Sin embargo con el simple roce del amor vivo, del fuego transformador, la miseria a la que está condenado el ser humano, se troca en oro. Recordamos aquí también la tradición alquímica que buscaba transformar cualquier metal que se tocara en oro, sin embargo, el sentido del barro y del oro en este poema se apega más a una tradición religiosa por el contexto del mismo que a lo anteriormente citado. Revisemos los versos finales de esta lira:

Mas entrándote luego
 en tu ser interior, con Él hablabas
 y el deleitoso fuego
 con que regalabas
 del mismo Amor para el Amor tomabas.⁶⁰

En este fragmento el yo poético vuelve a referirse a María, en el período en que gestaba al Amado, una vez más se hace referencia al fuego que es deleite, que es amor y que, al mismo tiempo, transformaba el amor que ella podía proporcionarle en un amor mucho más grande y perdurable, con dejes de eternidad como en un inicio se hablaba ya en el principio de la lira.

Como observamos, no es crisol de la purificación la única vía de transformación por medio del fuego existe, por igual, el cambio por medio del amor.

En el siguiente fragmento del poema, titulado “Mons Dei”, encontramos dos estrofas que hablan de la fuerza de renovación y transformación de lo divino:

Yo sé que tú por misterioso modo
 vas urdiendo los pasos de mi vida
 y que tu mano lo conduce todo.

⁶⁰ URQUIZA, 63-65.

Vas abriéndome cauces cada hora
 y echando ardientes lazos a mi pecho
 por cima de mi vida pecadora.⁶¹

El poema está constituido por una serie de reconocimientos por parte del yo poético a la fuerza protectora divina, asume que a cada instante de su caminar por la vida, la mano de Dios, conduce, procura y vigila de todo mal al servidor fiel y entregado que pone su confianza en él. Se habla, en el primer verso, del misterio, aquello que se urde en la soledad del alma y que no se puede comprender fuera de ese ámbito de realidad.

Se manifiesta la renovación divina, en el verso “y echando ardientes lazos a mi pecho”; similar a la lira anterior, no es purificación por medio del crisol, lo que permite al yo poético de este poema, permanecer cerca de la acción divina, son los lazos ardientes del amor, que cercan el pecho de quien es cuidado y procurado por las fuerzas divinas y misteriosas. El poema continúa:

y esperas como Ruth al pie del lecho
 de Booz en la noche sembradora
 a sembrar en mi frente tu derecho
 cuando florezca la divina aurora.⁶²

El propósito de los lazos lanzados al pecho, no son detener ni destruir, por el contrario, la siguiente estrofa nos da la clave de que son lazos que pretenden transformar al fiel que intenta alejarse. Sin indicios de intervenir de manera violenta, Urquiza nos devela un universo poético, donde el Misterio acude sigiloso y en espera de que el corazón alzado con el fuego del amor, se transforme y vuelva, mientras Él espera en el lecho, paciente como Ruth, a que amanezca la aurora, otra referencia que nos remite al amanecer, por ende al sol,

⁶¹ URQUIZA, 132

⁶² URQUIZA, 132.

a un nuevo día; es decir, todo ésto dentro del campo semántico del fuego renovador que dispersa las tinieblas y ofrece la luz de la eternidad a quien desee dejarse renovar y transformar por Dios.

5.2.7 CÓLERA DIVINA

A LA VEZ QUE EL FUEGO posee las cualidades antes mencionadas de purificación, calidez, transformación, existe también la poderosa fuerza destructiva del fuego, símbolo de la cólera divina. Así como el fuego puede hacer el bien con la luz y calor que ofrece, es portador de una fuerza maligna que afirma una vez más su carácter divino por ser todopoderoso. Simbólicamente el fuego suele personificarse como un monstruo que vomita llamas. Abordemos este carácter destructivo del fuego que representa la cólera divina en la lira titulada “Cristo en la cruz”:

Cuando el rayo ardiente
despeña con furor de la alta cumbre,
y en la lluvia hirviente
mezclando agua y lumbre
castiga la espantada muchedumbre.⁶³

En este breve fragmento del poema, encontramos en el campo semántico del fuego, varios epítetos que denotan la cólera divina, como lo son: rayo ardiente, lluvia hirviente, agua y lumbre. Los tres, a su vez, representan de diversas formas, fuegos provenientes del cielo,⁶⁴ es decir son fuerzas destructivas celestiales que representan la cólera divina contra una

⁶³ URQUIZA, 67.

⁶⁴ La vida vegetal, la animal y la intelectual, son manifestaciones diferentes del fuego celeste o primitivo, resultantes del choque y de la combinación de las dos corrientes (de arriba abajo y viceversa) que se desarrollan en el seno de aquella substancia primordial y que constituyen su ley general.

muchedumbre, que según nos dicen los versos, debe ser castigada. El contexto del poema, no es precisamente sobre el castigo que Dios ejerce sobre sus enemigos, sino de todas las vicisitudes que un fiel prefiere sortear antes de separarse de la Cruz. Sin embargo, hemos decidido incluirlo en esta sección de nuestro estudio, por la claridad de imágenes de fuego destructor que contiene en un solo verso.

Evoquemos otro ejemplo de la cólera divina que podemos atisbar en el universo poético de Urquiza, en una de las églogas⁶⁵ dedicadas a su maestro, como ella llamaba a Fray Luis de León:

Antes mil veces volcará su lumbre
el sol, moviendo con su clara rienda
de los días la vaga muchedumbre.⁶⁶

A pesar de que este terceto⁶⁷ tiene una tónica pastoril, puede observarse la referencia al sol que vuelca su lumbre, es decir que incendia, que devasta, se complementa el sentido del significado del sol, al continuar con la lectura de esta égloga en el siguiente verso:

y antes mil veces que tu voz atienda
espantada del brillo de la aurora
la noche negra plegará su tienda

⁶⁵ Del latín. *ecloga*, y este a su vez del griego. ἐκλογή, extracto, pieza escogida. Composición poética del género bucólico, caracterizada generalmente por una visión idealizada del campo, y en la que suelen aparecer pastores que dialogan acerca de sus afectos y de la vida campestre. Tomado del *Diccionario de la Real Academia Española*. [<http://www.rae.es>].

⁶⁶URQUIZA, 82.

⁶⁷ Del italiano *terzetto*, y este a su vez proveniente del latín *Pert*, Combinación métrica de tres versos de arte mayor que, a veces, constituye una estrofa autónoma dentro del poema. *Diccionario de la Real Academia Española* [<http://www.rae.es>].

En estos versos se habla de una noche que teme la aurora, y se retira. En la tradición judeo-cristiana, las tinieblas no resisten la luz, con sólo un rayo de ésta que se filtre en la oscuridad, pierde la noche, las tinieblas, la maldad toda su fuerza. Ésta es la referencia que nos compete analizar aquí, el fuego en su acepción de luz, que es poderosa sobre las demás criaturas de la tierra, porque posee el vínculo sagrado que le permite ascender a realidades que los demás no. Por ello, corresponde exactamente con el simbolismo de la destrucción física; el universo de la poética de Concha podría referirse a un amanecer áureo y cálido, sin embargo se aproxima a él con las palabras de una batalla campal entre el día y la noche, entre las tinieblas y la luz. El sol vuelca su lumbre y la espantada noche repliega su tienda ante el brillo de la aurora. ¿No se asemeja acaso a una batalla que se divisa en el horizonte? Volvemos a remarcar en este sentido, la insistencia de la lucha en todo momento, los contrarios que se enfrentan, jamás se asumen o se alienan.

5.2.8 La llama como elemento erótico

En “Sed Moriar” o “El canto de la muerte” encontramos un poema que tiene dos títulos, según lo señala Anaya en *Corazón preso*. Uno corresponde a *Poemas y prosas* y el otro a un manuscrito personal de la poeta, por el carácter del análisis que a continuación realizaremos, nos parece pertinente llamar la atención sobre el título “Canto de la muerte” ya que la perspectiva erótica de Urquiza, está íntimamente relacionada con lo tanático, como menciona Paz sobre la cualidad dialéctica del erotismo, cuyo fenómeno es capaz de brindarnos tanto vida como muerte. Eros está acompañado de Tanatos por lo que nos ofrece la creación y la destrucción que muestra el deseo, representado en la ardiente flama y una sedienta flor roja:

Yo sólo llama pura y sed alerta
sed como roja flor transfigurada

bajo las bocas del torrente abierta⁶⁸

En el primer verso de este poema, encontramos una voz poética en primera persona que se asume como una llama. Cabe una doble interpretación del adjetivo que compone el epíteto “llama pura” ya que en primera instancia podríamos considerarle bajo la acepción de “pureza”, pero debido al contexto de los versos que le anteceden, hemos definido en trabarle bajo el significado de “puramente”, como sinónimo de “únicamente”. El yo poético se asume como sólo llama, únicamente flama sedienta. La primera interpretación que abordaremos, será de la voz que se concibe así misma como solamente ardor, puro ardor.

La llama como nos dice Bachelard, nos lleva a los más diversos dominios de la meditación, es una gran productora de imágenes. La llama sola puede concretar al ser en todas sus imágenes, el ser de todos sus fantasmas.⁶⁹

Yace entonces el yo poético suspendido en una llama, ardiente y sedienta que asemeja a una roja flor transfigurada. La flama en sí misma nos remite al rojo ya que es uno de los colores asociados con el elemento del fuego, y explícitamente la flor con la flama por la fragilidad, fuerza, seducción y movilidad de ambas.

Comencemos elaborando un contexto del color rojo en el ámbito sacro. El rojo nos aproxima a la sangre, color reservado al sacrificio y a la divinidad por su relación directa con el alma. Antropológicamente, las primeras religiones animistas, vinculaban la sangre directamente con el líquido vital que contenía el espíritu. Según Lurker es el primer color que adquiere un significado simbólico derivado del principio de una concepción mágica. El rojo expresa pasiones o impulsos no dominados como el odio, la crueldad o la lascivia.

⁶⁸ URQUIZA, 153.

⁶⁹ Gastón BACHELARD, *La llama de una vela*, 11.

Bachelard, también afirma que hay dos llamas en la flama de una vela, una de ellas es blanca e ilumina, y su raíz azulada está en la cúspide. Por otro lado, la roja, la llama que arde, es la que une la madera al pabilo, es decir, permanece sujeta a la materialidad, y está sujeción de lo rojo a lo carnal, es lo que permite que la llama blanca, la otra, permanezca pura e ilumine en lo alto. Esta referencia nos lleva al fuego rojo, en relación con el erotismo, el color por excelencia de la seducción; bajo esta luz aproximémonos al verso: “sed como roja flor transfigurada”. Esta es una imagen por demás sutil y sumamente erótica ya que toda flor sedienta, es una flor abierta, en especial si a esta primera idea aunamos el verso siguiente: “bajo las bocas del torrente abierta”. A semeja la roja flor a una boca abierta debajo de un torrente dispuesto a apagar la sed de esta llameante y sangrante flor abierta. Es entonces donde insertamos las referencias bíblicas sobre la vestimenta roja de las mujeres apasionadas que buscaban ardientes seducir a sus amantes.

La interpretación de estos versos no ha sido fortuita si continuamos el análisis bajo esta línea y abordamos los siguientes versos:

He aquí que se ha mojado la enramada
de savia y temporal, y el agua fluye
brota la vid, se hincha la granada.⁷⁰

Continúa el manejo del color rojo, sin embargo ya no se habla de la sed y el ardor del deseo, sino de una humedad que lo llena todo, empapando plenamente lo que antes sediento y abierto, esperada, transfigurando la roja flor sedienta en una henchida granada.

Al hacer la pregunta obligada entre el fuego y lo sagrado en este pasaje erótico, volvemos a los versículos del libro de *Jeremías* y del *Apocalipsis*, donde se comenta la roja

⁷⁰ URQUIZA, 153.

vestidura como el color de lo demoníaco, lo manchado, lo *tabú*: El rojo en su significado inferior, es el color infernal, por lo que se identificaban la zorra y la ardilla como estos animales demoníacos cuyo pelaje era rojo. También en el siglo xiv, se pintaba a Judas con el cabello rojo. Para culminar con esta perspectiva, abordemos a Bachelard que nos dice: “El tallo de la rama es tan recto, tan frágil, que la llama es una flor”.⁷¹ Y Paz en *La llama doble* también da un tratamiento similar a lo erótico y a la llama: “el sexo es la raíz, el erotismo es el tallo, y el amor la flor. ¿Y el fruto? Los frutos del amor son intangibles. Éste es uno de sus enigmas”.⁷²

Existe también otra interpretación, privilegiada especialmente por aquellos que engloban a Urquiza como poeta de exclusivo tema religioso, en torno a estos poemas donde se manifiesta un deseo sin medida, pero relacionado con el Esposo, el Amado, Cristo; entonces el rojo asume bajo otra luz, la tonalidad del amor divino, del esposo del *Cantar de los Cantares*, “Mi amado es pálido y ardiente, el mejor en diez mil”,⁷³ o interpretados como el Obispo Ambrosio, como el blanco de la gloria divina y el rojo de la encarnación.⁷⁴ La vestidura roja del resucitado de Matthias Grünewald es el rojo del sol invencible. Así como en la liturgia el rojo es el color del Espíritu Santo, de la pasión y de los mártires.

Así mismo podríamos también modificar la interpretación del primer verso “Yo sólo llama pura y sed alerta”, bajo una acepción distinta, es decir, llama como sólo espíritu que ha dejado detrás el cuerpo y pura, en el ámbito de pureza y no solamente como lo

⁷¹BACHELARD, 61.

⁷²PAZ, *La llama doble*, 37.

⁷³*Cantar de los Cantares*, 5, 10.

⁷⁴Lurker, 197.

demarcamos en un inicio de este análisis. Entonces la roja flor transfigurada sería el alma sedienta del amor del divino y la erótica humedad, se transformaría en el torrente de bendiciones que el fiel espera obtener de la misericordia divina. Emulando de nuevo la cierva que abreva a orilla de los ríos, en busca de la salvación, la fuente del agua viva.

Este es un claro ejemplo de la interpretación tan diversa y controversial que puede otorgársele a la poesía de Urquiza, tan sólo modificando la palabra “Amado” con mayúscula, indicando el amor divino y supremo, más allá de lo carnal y el amor humano erótico que es manifiesto en muchos de sus versos.

Existe dentro de la obra poética de Urquiza, un apartado titulado “Cinco sonetos en torno a un tema erótico”, en el tercero de ellos, el yo poético hace de nuevo una alusión a la llama como manifestación del deseo, veamos el texto:

Este imperioso afán que te reclama
no en el centro del alma fue nutrido
me ha turbado sin mí, como el sonido
es ajeno a mi ser, como la llama.⁷⁵

En el primer verso traducimos el deseo del yo poético, esta vez no al Amado, no al Señor, sino a otra criatura en igualdad de condiciones que ella. ¿Cómo lo podemos asegurar? por el contexto en el que desarrolla el soneto. En el corpus de este poema, no se halla ningún campo semántico de la herida de amor, de la caza, o el cazador, ningún elemento litúrgico, no hay ojos de fuego, cabelleras en llamas ni descripciones de fisionomías sobrenaturales. No hay ovejas, bestezuelas, pastores, ni campos. No hay fuentes de gracia ni elemento alguno que permita una interpretación bajo connotación religiosa. Sin embargo, el elemento sagrado persiste en este poema, como veremos en estos versos.

⁷⁵ URQUIZA, 179.

Volviendo al análisis, señalábamos que en el primer verso se manifestaba un deseo irrefrenable por otra criatura similar al yo poético. En la siguiente línea nos dice, que este deseo fue alimentado y guardado con cautela, al utilizar la palabra nutrido, fuera del alma; es decir, no es un sentimiento espiritual, por lo tanto, si no vamos por la vía negativa de la interpretación, es carnal. Es un deseo de carne y hueso.

El tercer verso gime, “me ha turbado sin mi, como el sonido”. Con estas palabras el yo poético asume que ha sido desconcertado sin su consentimiento, es decir como si fuese un sonido externo que de pronto le trastorna hasta lo más íntimo, pues es capaz de allegársele muy dentro sin ser notado. Por último en la cuarta línea encontramos el elemento de nuestro análisis primordial: “es ajeno a mi ser, como la llama”. Ésta es la manifestación del deseo en forma de fuego. La voz poética identifica que esa llama, no ha brotado de su interior, viene de otro orden intruso, que no le pertenece, pero le confunde y perturba. En este soneto por definición erótico, la autora personifica al deseo en una llama poderosa que arde con voluntad propia, dislocada de la conciencia de quien padece ese ardor más allá de sus fuerzas. Por ilustración de esta imagen del fuego, la autora está hablando de una pasión que va más allá de lo que su ser mismo es capaz de contener. Este es uno de los ejemplos tácitos en que se puede observar como fuera del ámbito religioso, prevalece la intensidad, la búsqueda y el elemento sacro en la poesía de Urquiza. Podría designarse esta llama de deseo que domina al poseído por Eros, una aproximación sacra al *Tabú*, no considerado en sentido coloquial, sino en el estricto del término polinesio.

¿Porqué adjudicar un vínculo con lo sagrado a esta llama? Porque es la llama que representa el deseo, pero no es un simple deseo humano, el poema se va configurando de tal modo, que en el fuego representa toda la carga de un elemento supremo mucho más

poderoso que su conciencia misma, pues le domina y ata, le turba y posee. Citando a Paz, tenemos un claro ejemplo de la relación del erotismo con lo sagrado: “El erotismo implica “sed de otredad”. A lo largo de la historia las grandes religiones han creado, ritos y liturgias en las que la carne y el sexo son caminos hacia la divinidad. Por lo que afirma que lo sobrenatural es la radical y suprema otredad”.⁷⁶ El erotismo es esa búsqueda desesperada y urgente de la otredad y el vehículo que posibilita la búsqueda es la imaginación.

Para reafirmar lo anterior, revisemos el último verso del soneto que se lamenta de este modo: “húndese el alma en silencioso tedio”. Si el poema fuera exclusivamente de referencias profanas, la autora no hablaría en más de una ocasión del alma, del abismo, de la oscuridad y la sangre, elementos recurrentes en sus poemas con referencias sagradas, la diferencia es que este soneto ha sido suprimida toda referencia de tema religioso y se nos presenta en versos eróticos, el Misterio de la llama que posee, de la flama que no se consume y sin embargo consume y perturba el alma de quien la padece, esta es la hierofanía del deseo.

Dentro de los sonetos eróticos, la autora manifiesta en otro verso este deseo en relación al fuego: “Te he engendrado en mi lumbre y mi universo”, donde la elección carnal se ha transformado en pasión cósmica, en combustión, vapor que nubia la vista y engendra fantasmas, en una noche transfundida en el Misterio. El erotismo, entendida como una experiencia dialéctica; positiva y negativa, una creación y destrucción que se funden en el acto amoroso, la búsqueda de esa fracción de segundo en que el hombre entrevé un estado más perfecto.⁷⁷

⁷⁶ PAZ, 20.

⁷⁷ PAZ, El laberinto de la soledad, 218.

Con esto terminamos la sección de los sonetos eróticos escritos por Urquiza, que aunque breves por sólo contar con cinco de ellos, son muestra suficiente de la potencialidad creadora que guarda esta poeta y específicamente de la veta pasional y erótica, desarticulada del tema religioso que permite abordar a la poeta desde otra perspectiva enriqueciendo su obra al ampliar el contexto de interpretación en el cual la han clasificado desde sus primeras publicaciones. El amor mediante el cuerpo, manifestado en la poesía de Urquiza, como dice Paz, “es erotismo y a través de él se comunica con las fuerzas más vastas y ocultas de la vida”.⁷⁸

Con estos breves análisis del fuego, hemos ido construyendo en torno a las interpretaciones universales de este símbolo, la configuración particular del yo poético al que la autora nos induce a través de su poesía. Un mundo de palabras configuradas en torno al fuego, en torno a lo sagrado. Existen aún más referencias al fuego en otros poemas de Urquiza, aquí hemos dado brevemente una muestra representativa que ilustre nuestra investigación.

⁷⁸PAZ, La llama doble, 207.

CONCLUSIONES

LA POESÍA DE URQUIZA explota en palabras inflamadas e inflamantes, trazos de fuego que incendia el papel donde yace el rastro; como el Ave Fénix que propone Bachelard, se inflama en sus propios fuegos y renace de sus propias cenizas, como un doble milagro. La poeta conoce el instante del resplandor, en el fondo, su imaginación pertenece al fuego, porque puede conocer el sufrimiento y la muerte, cuando los esplendores de luz le son escatimados. Su búsqueda por establecer vínculo con lo sagrado, testimonia su avidez de lumbre. Tal es éste el intento, que se lanza a las llamas del Abismo, igual que Empédocles se arroja al cráter del Etna.

Es ceniza quemante y ardor de nueva vida en la misma pira. Dolor abrasador, angustia, drama íntimo. La poeta incendia su carne misma para contemplar el camino, se hace chispa y ceniza para iluminar su andar en las marejadas de sombra. Se inmola en la lucidez de lo poético, arde en pleno vuelo como una explosión de luz. Su poesía es un fuego vivido, fuego hablado.

Urquiza es una hoguera viviente, como poeta asume al fuego dentro de su obra, como un dios bueno y cruel, que ilumina el espíritu usando la materia, su carne misma. Utiliza a la llama, ese ser sin masa, como un ser fuerte que la comunica con el mundo. Y ese fuego devorador es su dialéctica del mundo, entre lo activo y lo pasivo, lo movido y lo moviente, lo quemado y lo quemante.

Desde el fuego sagrado que inmola los sacrificios para apagar la cólera divina, hasta la llama húmeda, líquido ardiente que corre hasta lo alto como un arroyo vertical, Eros y Tanatos, que validan la muerte y el amor en sus poemas eróticos.

Cuanto más brillante es la imagen, más turbador su enigma, porque como menciona Bachelard, ésta es la ambigüedad de las profundidades. Abismo de lo divino y lo demoníaco que a la luz de la interpretación, pareciera cada vez más cercano en el universo poético de Urquiza. Una casi imperceptible línea divisoria entre el amor divino, y el erotismo humano, aunada a la absoluta negación que proyecta una soledad arrolladora. Porque como atiza José Ángel Valente en sus textos “Nada tiene más fuego que la ausencia”. ¿Y no es precisamente también Urquiza, una poeta de la ausencia? En estos términos se construye una poesía, cuya naturaleza de fuego invita a la reflexión sobre la relación que puede existir entre la palabra y lo sagrado.

Nadie puede substraerse a la creencia en el poder mágico de las palabras. Ni siquiera aquellos que de desconfían de ellas. La operación poética no es diversa del conjuro, el hechizo y otros procedimientos de la magia. Y la actitud del poeta es muy semejante a la del mago. Los dos utilizan el principio de analogía; los dos proceden con fines utilitarios e inmediatos: no se preguntan qué es el idioma o la naturaleza, sino que se sirven de ellos para sus propios fines.

Toda operación mágica requiere de una fuerza interior, lograda a través de un penoso esfuerzo de purificación. Las fuentes del poder mágico son dobles: las fórmulas y demás métodos de encantamiento, y la fuerza psíquica del encantador, su afinación espiritual que le permite acordar su ritmo con el del cosmos. Lo mismo ocurre con el poeta. El lenguaje del poema está en él y sólo a él se le revela. La revelación poética implica una búsqueda interior. Búsqueda que no se parece en nada a la introspección o al análisis.¹

¹ PAZ, “El ritmo”, *El arco y la lira*, México: Fondo de Cultura Económica, 1995, 73.

Por tanto la imagen oratoria no describe nada, pero eleva el espíritu hasta lo imaginario. La paradoja de nuestras inquisiciones sobre la imaginación literaria, es encontrar la realidad por la palabra, dibujar con palabras para tener alguna posibilidad de que sea dominada. Imágenes habladas que expresan la extraordinaria excitación que nuestra imaginación recibe de la más simple de las llamas.²

La poeta canta y gime en el silencio de la eternidad. Así es la poesía de Concepción Urquiza. Palabras de hambre eterna que se despliegan en verso, dejando la huella de lo que no se pudo nombrar. Figura angustiosa de doble llama, que hiere la voz y se enfrenta al mismo tiempo con la dualidad terrible de lo sagrado, tan similar a la dualidad de la llama, pura presencia y ausencia.

La palabra escrita por Urquiza, se convulsiona en el intento de conquistar la unidad.

Estas breves páginas no pretendieron descifrar lo que la autora ya dijo, ni encontrar en lo oculto, aquello que no se escribió. Meramente ofrece nuevas posibilidades de lecturas, campos no explorados que permanecen como huerto sellado, hasta que una visión los mira detenidamente y entonces se atreve.

Quien ha sido arropado por sus palabras en verso, decide ofrecer lo que la poesía ha provocado en él mismo y se aventura al texto, esgrimiendo en una mano sus lecturas, en la otra, el poema.

La poesía de Urquiza se levanta toda luz y sombras, para sembrar la persecución de lo sagrado. Arde cual llama lenta e impredecible que abrasa al lector con la misma pasión

² BACHELARD, *La llama de una vela*, 13.

con que se dejó abrazar por sus marejadas de sombra.³ Masculinizada y feminizada, Concha vivió el anhelo de la muerte como vínculo eterno del encuentro sacro.

La pulsación de sus deseos manifestados en su obra, convirtieron al yo poético en un péndulo viajero. Su obra no sólo comprende el tema religioso bajo un mero dogma, se aventura al abismo, donde guarda una visión de espera y búsqueda, que deja impresas en huellas angustiosas de tensión indecible. Su poesía arde desbocando la fuerza de la palabra liberando la llama en sí, para sí en cada blanco, en cada silencio de su obra; porque sus versos no son es eso que siente, están escritos sobre la imposibilidad de decirlo con palabras, de hallar referente a lo intangible, al fuego, al rastro de lo sagrado.

Los niveles intencionales de su poesía, son sombra y espera, lumbre donde puede potenciarse el fuego como experiencia de luz y oscuridad, se nos ha develado el fuego, como elemento esencial del hambre sacra de la autora.

Concha Urquiza es considerada una poeta sólo de tema religioso, sin embargo consideramos que la potencialidad de su poesía ofrece otros campos de estudio aún no explorados y no necesariamente relacionados con lo religioso.

Bajo nuestra óptica, su poesía expresa una necesidad de manifestación sagrada, no necesariamente inscrita en el dogma cristiano, cuya huella se imprime en el verso erótico. Es una poesía configurada en el choque de contrarios, pura tensión que manifiesta su búsqueda de lo sagrado en huellas rastreables, como su ansiedad por el fuego.

Es movimiento, *logos* representado por la hoguera, que es considerada a su vez como palabra, razón e inteligibilidad. No es una cosa, tiene vacío y satisfacción en sí, como principio del dinamismo. Siempre móvil y siempre el mismo. Es y será la medida del

³ Así llamaba Urquiza a los largos períodos de dudas y angustias en torno a su fe.

cambio, indigencia y hartura. Ni dice ni oculta, todo es parte de una acción reveladora a través del símbolo. Fuego que venera y teme, con la cualidad de ser inexplicable.

Es una poeta de búsqueda, de lucha, de escisión entre lo divino y lo demoníaco. Una propuesta que oscila entre la delgada línea que marca Mircea Eliade, como espacio divisorio entre lo sagrado y lo profano. Una poética en cuyo universo se utiliza el fuego para representar todas las pasiones, la pasión misma, una y múltiple, así como también todas las destrucciones, y a una vez la destrucción única. El resultado, es una palabra poderosa cuyo movimiento invita a la búsqueda de lo sagrado.

Esta investigación fue motivada en un inicio por el afán de abordar una constante en la poesía de Urquiza, que no se hubiera trabajado con anterioridad. La directriz inicial partió de una intuición. El primer hallazgo al intentar dilucidar una perspectiva diferente en la obra poética de Urquiza, fue su vínculo con lo sagrado, no necesariamente inscrito en lo religioso. Partimos del supuesto de que la palabra con su fuerza evocadora podría crear vínculos con una realidad suprasensible que nos permitiera acceder a lo sagrado. Estableciendo una condición de posibilidad de que la poesía pudiera establecer esta relación a través del símbolo.

Entonces surgió la hipótesis de este trabajo en el cuál se planteó una relación de la poesía de Concepción con lo sagrado. En las páginas dedicadas al análisis pretendimos demostrar una sujeción por medio de la búsqueda, manifestada en la utilización del fuego en diversas interpretaciones y cualidades como una de las imágenes principales en su obra poética; ya que pudimos elaborar y clasificar sus textos en torno a la misma.

Al retomar la premisa inicial sobre la relación que existe entre la poesía de Urquiza y lo sagrado, podemos acotar, que gracias a las teorías de los historiadores de las religiones,

la interpretación antropológica e histórica del fuego, y el análisis poético literario, es posible clasificar una serie de vínculos entre el universo poético de Concha y lo sagrado como lo fueron: los ojos de fuego en el soneto de “Job”, la dulzura ardiente en referencia al amor sagrado, el fuego como símbolo de purificación, la dualidad y la escisión de la llama en la poesía, el fuego como revelación, la transformación por medio del fuego, la cólera divina y la llama como elemento erótico. Proponiendo en cada una de estas categorías, diversos poemas de la obra *Corazón preso*, donde fuere más evidente la presencia del fuego y su relación con lo sagrado, intentando sostener la pregunta inicial de este trabajo.

También reconocemos de antemano, que no sólo el fuego, es vínculo entre lo sacro y lo poético, ya que existen otros tantos elementos que nos remiten a la búsqueda de lo sagrado en la obra de la poeta.

La aportación de esta afirmación al estudio académico de la poeta, es meramente una tentativa de explorar otros ámbitos de estudio sobre su propuesta poética de Urquiza, ya que se ha privilegiado el estudio privativamente religioso y en especial en torno a la discusión de su cualidad mística, misma que hemos preferido no abordar en este estudio. Nuestra aproximación, aunque tiene una innegable perspectiva religiosa por el mismo contexto en el que está inscrita la autora, pretendió un acercamiento a lo sagrado no necesariamente delimitada en una realidad cristiana, pues ¿cómo entenderíamos entonces, la ausencia de lo divino y la presencia de lo erótico, en un mismo ámbito de realidad?; esa es la circunflexión que nos da el estudio de lo sacro en esta poeta. Podemos concluir que este trabajo ofrece otra posibilidad más, a las ya anotadas lecturas en torno a *Corazón preso*, para quienes se acercan a la poesía de Urquiza. Este fue uno de los principales propósitos de nuestra investigación, ni refutar, ni quitar validez a lo ya escrito sobre la

poeta, por el contrario, retomar la discusión académica en derredor a su obra para explorar espacios anteriormente no tocados a profundidad. Tanto para el lector que se aproxima a la obra, como para el teórico literario, esta investigación no ofrece una propuesta terminada, sino el atisbo de una nueva lectura que permita acercarse a Urquiza no sólo como la poeta de tema exclusivamente religioso, sino como una obra cuyo universo poético oscila en los límites del abismo, la divinidad, lo erótico, lo demoníaco, la naturaleza, todo circunscrito en el ámbito de lo sagrado.

Consideramos que nuestra aportación consiste simplemente en abrir nuevos elementos para estudios posteriores. Principalmente no considerar a la poeta exclusivamente religiosa, aunque es obsoleto negarlo, pues la influencia bíblica que manifiesta en sus textos, ni siquiera se somete a discusión, es inherente a su creación poética; pero esto no significa que la interpretación de sus versos esté cerrada a otros ejes temáticos y otras líneas de investigación. Por ejemplo el tema erótico, cuyo análisis en esta tesis fue simplemente abordado como ejemplo de la manifestación sagrada. No sólo los cinco sonetos en torno a un tema erótico, sino muchos de los poemas aparentemente sólo de tema religioso, guardan tanto en su configuración como en su contenido una propuesta erótica inexplorada aún.

Urquiza nos devela en sus poemas una búsqueda insaciable de lo sagrado. En su obra privilegia la utilización del fuego como símbolo principal para establecer un vínculo entre las distintas realidades que puede acceder la poesía. En ello, existe la condición de posibilidad de que el lector experimente la angustia, el silencio, la espera, la noche, el ardor, el deseo, de una obra en movimiento que oscila entre el abismo, lo erótico, la

presencia y la ausencia. Una poesía que a fuerza de intentos y rastros, es testigo de la huella sagrada.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA RAZONADA

1. DIRECTA¹

1.1 *La Revista de Yucatán*, 1923.

1.2 *Revista de Revistas*, 1925.

2. SEMI-DIRECTA²

2.1 URQUIZA, [DEL VALLE] Concepción (Concha) *Obras: Poemas y prosas*. México: Ábside³, 1946. (Prólogo del Dr. Gabriel MÉNDEZ PLANCARTE). 2ª ed. México: Ediciones El Estudiante, 1971.

2.2 _____, *Poemas de Concha Urquiza*, [Selección y notas de Antonio CASTRO LEAL, Prólogo de Alfonso MÉNDEZ PLANCARTE], México: Poesía de América, 1946.

2.3 _____, *El párroco ideal, según yo lo había soñado*, (¿?), 1955.

2.4 _____, *Poesía en el mundo N° 5* [Presentación de Martha RUIZ CAMINO], Monterrey: ITESM, 1958.

2.5 _____, *Antología mexicana de poesía religiosa*, (Compilada por Carlos GONZÁLEZ SALAS), México: Jus, (Colección Voces Nuevas, 13) 1960.

¹ Es mínima la obra publicada en vida de Concha URQUIZA, se sabe que escribió en estas dos revistas aunque no se han podido encontrar los registros de los números.

² Las ediciones, compilaciones y antologías presentadas de la obra de Concepción URQUIZA, fueron publicaciones póstumas por lo que se les designa como bibliografía semi-directa.

³ En la Tesis de WILMOT, se registra una edición de MÉNDEZ PLANCARTE, bajo signo de "Elysan" del mismo año, cuya referencia física no ha sido posible comprobar.

- 2.6 _____, *Jardín de la poesía mexicana: Siglos XV al XX*, [Selección de Agustín CHÁVEZ VELÁSQUEZ], México: Editorial e Imprenta Casas, (Colección de Poesía Hispanoamericana), 1966.
- 2.7 _____, *Poesía Mexicana*, [Selección de Francisco MONTES DE OCA], México: Porrúa, (Colección Sepan Cuantos, N° 102.), 1968.
- 2.8 _____, *Poesía mejicana*, [Selección, estudio y prólogo de Frank DAUSTER], Barcelona: Ebro, (Colección Biblioteca Clásica), 1970.
- 2.9 _____, *Ómnibus de Poesía Mexicana*, [Presentación, compilación y notas de Gabriel ZAID], México: Siglo XXI, 1971.
- 2.10 _____, *Museo poético*, [Salvador ELIZONDO], México: UNAM, (Colección de Textos Universitarios) 1974.
- 2.11 _____, *Antología: Poemas*. México: Jus, 1975. 2ª ed. México: Jus 2000.
- 2.12 _____, *Poetisas mexicanas del Siglo XX*, [Antología, selección y notas de Héctor VALDÉS] México: UNAM, 1976
- 2.13 _____, *Nostalgia de Dios*, [Prólogo de Ricardo GARIBAY], México: Delegación política de Cuajimalpa, 1987.
- 2.14 _____, *Junio, de lluvia vestido*, [Antología y edición de José Antonio ALVARADO] Morelia: Biblioteca Universitaria Nicolaíta, 1995.
- 2.15 _____, *El corazón preso*, [Recopilación, prólogo y presentación de José Vicente ANAYA], 1ª ed. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 1985. 2ª ed. México: CONACULTA, (Serie de Lecturas Mexicanas)1990. 3ª ed. México: CONACULTA, (Serie de Lecturas Mexicanas), 2001.

3. TESIS SOBRE CONCHA URQUIZA

- 3.1 BAEZA WILMOT, Emma. *Pensamiento y poesía de Concha Urquiza*, (Doctor of Philosophy), California: University of Southern California, Faculty of the Graduate School, 1968, 310 hs.
- 3.2 ESTRADA SERRANO, María Teresa. *La poesía de Concha Urquiza*, (Tesis de Licenciatura), México: Universidad Iberoamericana, 1966.
- 3.3 FERNÁNDEZ DE CASTRO, María de Guadalupe. *El amor y el dolor en la poesía de Concha Urquiza*, (Tesis de Licenciatura) México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1992, 177 hs.
- 3.4 HIGUERA TORRES, Angélica Lucía. *La palabra entre mito y sombras: análisis del poema “Al yoglar de Nuestra Señora” de Concha Urquiza*, (Tesis de Licenciatura) México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2000, 165 hs.
- 3.5 PÉREZ-GUTIERREZ, Leticia. *Cuatro Poetas religiosos mexicanos. Pellicer, Alday, Urquiza y Ponce*, (Doctor of Philosophy), Missouri: University of Missouri-Columbia, Faculty of the Graduate School, 1978, 240 hs.
- 3.6 VILLEGAS, Patricia. *Imágenes bíblico literarias en sonetos bíblicos y variaciones del evangelio de Concha Urquiza*, (Tesis de Doctorado), México: Universidad Iberoamericana, 2000 177 hs.

4. BIBLIOHEMEROGRAFÍA SOBRE CONCHA URQUIZA

- 4.1 ANAYA, José Vicente. “Concha Urquiza, poeta carnal y mística”, *El Financiero*, *Prisma*, 4, oct, 1991.
- 4.2 _____, “A todas las personas que tengan manuscritos de Concha Urquiza” *El Financiero*, *Alforja*, 5 sep. 1994.

- 4.3 _____, “¿Quiénes se han ocupado de Concha Urquiza?”, *El Financiero, Alforja*, 12, sep. 1994.
- 4.4 _____, “Concha Urquiza, la gran poeta niña” *El Financiero, Alforja*, 19, sep. 1994.
- 4.5 _____, “La poeta Concha Urquiza, *El Financiero, Alforja*, 13, nov. 1995.
- 4.6 APPENDINI, Guadalupe. “La obra de Concha Urquiza, una de las poetisas místicas más notables de México en el Siglo XX, tiende a desaparecer”, *Excelsior*, 12, abr. 1985.
- 4.7 ÁVILA SOTOMAYOR, Armando. “Literatura y espíritu, Concha Urquiza” *Excelsior*, 29, jun. 1995.
- 4.8 AVILÉS, Alejandro. “Concha Urquiza y la crítica”, *Ábside*, 11, No.3, 1947.
- 4.9 BERDEJA, Jorge Luis. “A cincuenta años de su muerte, recuperan la voz poética y la vida de Concha Urquiza”, *El Universal, Suplemento Cultural P1*, 24, jun. 1995.
- 4.10 BUSTOS CERECEDO, Miguel. *Concha Urquiza*, Xalapa: Ediciones Punto y Aparte (Pesquisas de figuras) p. 47, 1980.
- 4.11 CALDERÓN, Rafael. “Concha Urquiza: La palabra escrita como testimonio de una vida poética”, *Acento Morelia: (Semanao cultural)* Año XI, N°. 420, marzo, 2001.
- 4.12 CASTELLANOS, Rosario. “Presencia de Concha Urquiza” *Letras Patrias*, N°55, p.150, 1957.
- 4.13 CERVERA, Juan. “Concha Urquiza, alta voz de la poesía mexicana”, *El Universal*, 20, jul. 1991.
- 4.14 _____, “Concha Urquiza: poética presencia”, *El Universal*, 21, dic, 1992.

- 4.15 CROSS, Elsa. "Concha Urquiza: El corazón preso", *La Jornada*, No. 6214, Supl. Cul. P.6-16, 16, Dic. 2001. [<http://www.jornada.unam.mx/2001/dic01/011216/semcross.html>] (marzo 28, 2004)
- 4.16 _____, "Comienza a revalorizarse la obra de Concha Urquiza", *Excelsior*, p.3c, 27, oct. 2001.
- 4.17 _____, "Recuperan a poeta secreta", *Reforma*, N°. 2875, p.1, 27, oct. 2001.
- 4.18 DOMINGUEZ RUVALCABA, Hector. "A pesar de la mística: la poesía de Concha Urquiza." [Hispanic Women's Integration in History: Writing and Historicity. The Seventh International Conference of the Asociación de la Literatura Femenina Hispánica.] Boulder: Colorado, October 1996 [<http://www.denison.edu/~dominguez>] (marzo 28, 2004).
- 4.19 DOMINGO ARGÜELLES, Juan. "Placencia, Urquiza y Ponce", *El Universal*, 23 sep.1991.
- 4.20 ESCARPETA SÁNCHEZ, José Ángel. "Urquiza y su poesía: la eterna escisión", *La Palabra y El Hombre*, (Revista de la Universidad de Veracruz) Universidad Veracruzana, N.87, Jul-Sep. 1993. [<http://www.louisville.edu/as/cml/spanish/jornadas/publicaciones/pub1994/escarpet.html>] (agosto 6, 2002).
- 4.21 GALINDO, Alejandro. Entrevista grabada y reproducida. "Recordatorio de Concha Urquiza" en *Memoranda*, México. Revista de la Subdirección General de Servicios Sociales y Culturales del ISSTE. nov-dic. 1959. p. 26.
- 4.22 GARCÍA, Karla. "La poesía de Concha Urquiza, testimonio de una intensa búsqueda por encontrar a Dios", *La sala de prensa de CONACULTA*, 29 de octubre de 2001, ,

[<http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/2001/diarias/oct/291001/urquiza.htm>] (marzo 28, 2004).

- 4.23 GARCÍA HERNÁNDEZ, Arturo. “Concha Urquiza, heredera de Sor Juana, pese al ninguneo”, *La Jornada*, N° 6166, p. 6ª, 28, oct. 2001.
- 4.24 GONZÁLEZ GUERRERO, Francisco. “Concha Urquiza: Obras poemas y prosas”, *Ábside*, 11, N° 1, 1947.
- 4.25 _____, “Obras de Concha Urquiza”, *Letras Patrias*, N° 5, 1957.
- 4.26 GRANILLO VÁZQUEZ, Lilia. “Urquiza y su poesía”, México: UAM-Azcapotzalco, 1996.
- 4.27 _____, “Mujeres que escriben sonetos” UAM-Azcapotzalco, [http://moel.tamu.edu/~grafemas/v6n1_sonetos1.html] (marzo 28, 2004).
- 4.28 _____, “Literatura, historia e identidad: Los discursos de la cultura hoy” México: UAM-Azcapotzalco, 1994.
- 4.29 GRIONGOIRE, Pedro.⁴ “Concha Urquiza: Mística Mexicana”, *Ábside*, 11, N°1, 1947.
- 4.30 GUTIÉRREZ, Ana Rosa. “Entre Dios y la marginalidad literaria”, *El Universal*, N° 30 687, P.f-4, 30, oct. 2001.
- 4.31 GUZMÁN, Xavier. “En torno a la fisonomía espiritual de Concha Urquiza”, N° 14, San Luis Potosí, Instituto de las Bellas Artes, 1961.
- 4.32 HAMMOND, John. “Concha Urquiza, veinticinco años después” *South Central Bulletin*, Houston, N° 31, p.183. 1971.

⁴ Este es el pseudónimo de Gonzalo BAEZ CAMARGO, uno de los bibliotas más reconocidos del siglo pasado en nuestro país.

- 4.33 KRAUZE, Ethel. "Propuesta para la SEP, La poesía de Concha Urquiza", *Excelsior*, 16, abr. 1985.
- 4.34 LEIVA, Raúl. *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*, México: Centro de Estudios Literarios, UNAM, 1959.
- 4.35 LEÓN VEGA, Margarita. "La poesía de Concha Urquiza ante la crítica", *La Jornada Semanal*, N° 239, p .4, oct. 1999. [<http://www.jornada.UNAM.mx/1999/oct99/991004/sem-concha.html>] (marzo 28,2004).
- 4.36 _____, *Memoria del XX Aniversario del seminario de poética*, "La poesía mística de Concha Urquiza (y otros hallazgos)",[Coordinadora Helena BERISTAIN], UNAM, México: 2000.
- 4.37 LEROUX, Josefina. "Embarazo fallido", *El Divan*, Grupo Reforma, divan N° 186, [<http://mujeres.mural.com/columnas/Divan186/007858/>] (marzo 28, 2004).
- 4.38 LLACH, Guillermina, "En torno a un recuerdo", *Horizontes*, (Revista Bibliográfica) Año III, N° 14, ago-oct. p.5. 1960.
- 4.39 _____, "Concha Urquiza, un recuerdo y una personalidad", N° 11, San Luis Potosí: Instituto de las Bellas Artes, 1961.
- 4.40 MACÍAS, Elva. "Mujeres en la poesía mexicana", *Revista de Cultura Panameña Maga*, edición N° 49-50: mayo-diciembre 2002. [http://www.utp.ac.pa/revistas/texto/49_50/mujeres.htm] (marzo 28, 2004).
- 4.41 MAGDALENO, Mauricio. "Poesía de Concha Urquiza", *Ábside*, 11, N° 3, 1947.

244 BIBLIOHEMEROGRAFÍA RAZONADA

- 4.42 MARTINEZ PEÑALOSA, Porfirio. "Concha Urquiza", *Viñetas de Lecturas Michoacanas*, 2, N.1, Julio, 1945.
- 4.43 MÉNDEZ DE CUENCA, Laura. "Concha Urquiza: dudando está el espíritu sitiado", *Una palabra otra*, (Cuadernos de ensayo) N° 3, San Luis Potosí, 2000.
- 4.44 MILLÁN, María del Carmen. "Tres escritoras mexicanas del siglo XX" *Cuadernos Americanos*, México (03100), 1975.
- 4.45 MONSIVÁIS, Carlos. "La crítica literaria en México: La invención, la revisión, la ampliación y el olvido del canon", [http://www.utexas.edu/cola/lilias/centers/mexican/monsivais/monsivais_text.htm] (marzo 28,2004).
- 4.46 MONTERO, José Antonio. "Concha Urquiza", *Horizontes*, (Revista Bibliográfica) Año III, N° 14, ago-oct. p.56. 1960.
- 4.47 PEÑALOSA, Joaquín Antonio. "Notas sobre las obras de Concha Urquiza", *Ábside* 11, N°.3, 1947.
- 4.48 PÉREZ-GUTIÉRREZ, Leticia. "Simbolismo místico en la poesía de Concha Urquiza", *Humanitas*, Monterrey, N° 23, p. 165, 1990.
- 4.49 PÉREZ, J. Guadalupe. "Al rescate de la obra literaria de Concha Urquiza", *El Universal*, Puebla-Tlaxcala, 3, abril 1994.
- 4.50 PULIDO MÉNDEZ, M.A. "Un breve Juicio sobre Concha Urquiza", *Ábside*, 12, N° 3, 1948.
- 4.51 ROBLES, Martha. "La sombra fugitiva: escrituras en la cultura nacional" México: UNAM, (Instituto de investigaciones filológicas, Centro de estudios literarios) 1985.

- 4.52 RUIZ VILLALAZ, Alejandro. “Semblanza de Concha Urquiza”, *Ábside*, 12, N° 3, 1948.
- 4.53 _____, “Concha Urquiza adolescente”, *La Nación*, 11, N° 566, 1952.
- 4.54 SPERATTI PIÑEIRO, Emma Susana. “Temas bíblicos y grecorromanos en la poesía de Concha Urquiza” N° 9, San Luis Potosí: Instituto Potosino de Bellas Artes, 1961.
- 4.55 Tafoya Jesús, “Intertextualidad y sexualidad en la obra poética de Concha Urquiza”, Spanish and Portuguese Departamento of the University of New Mexico, Albuquerque: 1994. [<http://www.unm.edu/~spanish/faculty/rebolledo/dis.html>] (marzo 28, 2004).
- 4.56 UDICK, Berenice. “Concha Urquiza una mística mexicana” *Lectura*, 87, N° 4, junio, 1952.
- 4.57 VALDÉS, Juan Ignacio. “Poemas de Concha Urquiza”, *Ideas de México*, Año IV, N° 1, jul-ago. p.47. 1953
- 4.58 VENEGAS, Ricardo, “Entrevista a Javier Sicilia: el reflejo del espíritu”, *Revista de cultura*, No 36, Sao Paulo: Octubre de 2003 [<http://www.revista.agulha.nom.br/ag36sicilia.htm>] (marzo 28, 2004).
- 4.59 VILLEGAS, Patricia. *Silencio y Poesía*, México: EMES, 2000.
- 4.60 ZAVALA ALONSO, Manuel. “La poesía posrevolucionaria de inspiración religiosa”, *El Colegio Nacional*, [<http://www.arts-history.mx/travesia/posrev.html>] (marzo 28, 2004).
- 4.61 “Antología de poesía hispanoamericana”, *Palabra virtual*, [<http://palabravirtual.com/index.php?ir=criterialnu.php>] (marzo 28, 2004).
- 4.62 Buscabiografías “Concha Urquiza”

[<http://buscabiografias.com/cgi-bin/verbio.cgi?id=1760>] (marzo 28, 2004).

4.63 “Concha Urquiza” *A media voz*,

[<http://amediavoz.com/urquiza.htm>] (marzo 28, 2004).

4.64 “Concha Urquiza a Cincuenta años de su muerte”, *Reforma, Suplemento Cultural*, p. 9d, 19, junio 1995.

4.65 .“Ediciones de Cuajimalpa” *El Universal*, “Morrall de libros”, 11, jun. 1987.

4.66 “Poeta Mística”, *La Afición*, 10, julio 1991

4.67 Secretaría de Relaciones Exteriores, “La embajada de México en la república checa, contribuye con títulos de escritores mexicanos”, [<http://www.sre.gob.mx/republicacheca/biblioteca.htm>] (marzo 28, 2004).

4.68 “Reimprimen el corazón preso”

[<http://www.imagenzac.com.mx/2001/10/27/cultura3.htm>] (marzo 28, 2004).

5. SOBRE POESÍA

5.1 ALONSO Dámaso. *El misterio técnico de la poesía de San Juan de la Cruz*, Madrid: Gredos, 1971.

5.2 BERISTÁIN, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*, México: UNAM, 1989.

5.3 BACHELARD, Gastón. *La intuición de un instante*, Breviario 435, México: FCE, 1987.

5.4 _____, *La poética de la ensoñación*, México: FCE, 1986.

5.5 CAMPBELL Joseph. *The inner reaches outer space, metaphor as myth and as religion*, Harper Perennial, 1988.

- 5.6 COHEN, Esther y VILLASEÑOR, Patricia. *De filósofos, magos y brujas*, [editoras], Barcelona: UNAM, Azul editores, 1999.
- 5.7 CONCHA, Víctor de la G. *El arte literario de Santa Teresa*, Barcelona: Ariel, 1978.
- 5.8 CRUZ, Juan de la. *Poesía completa*, [Editor, Miguel de SANTIAGO], Colección grandes autores, Barcelona: Libros Río Nuevo, 1999.
- 5.9 DOLEŽEL, Lubomír, *Historia breve de la poética*, [Versión española de Luis ALBURQUERQUE], Madrid: Síntesis, 1997.
- 5.10 FERNÁNDEZ del Valle, Fernando, *¿Qué es la poesía?*, Lengua y estudios literarios, México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- 5.11 GLISSANT, Édouard. *Introducción a una poética de lo diverso*, [Traducción de Luis Cayo PÉREZ BUENO], Barcelona: Ediciones del Bronce, 2002.
- 5.12 HEIDEGGER, Martín. *Arte y poesía*, [Traducción y Pról.de Samuel RAMOS] México: FCE, 1958.
- 5.13 LANDA, José. *Más allá de la palabra. Para la topología del poema*. México: UNAM, 1996.
- 5.14 LISCANO, Juan. *Espiritualidad y literatura, una relación tormentosa*, Barcelona: Seix Barral, 1976.
- 5.15 MONTES DE OCA, Fernando. *Ocho siglos de poesía en lengua castellana*, Colección Sépan Cuántos, México: Editorial Porrúa, 1998.
- 5.16 MURENA, [ÁLVAREZ] Héctor. *La metáfora y lo sagrado*, Colección de Libros de Laberinto, México: UAM Azcapotzalco, 1995.
- 5.17 PAZ, Octavio. *El arco y la lira*, México: FCE, 1998.

- 5.18 PFEIFFER, Johannes, *La poesía. Hacia la comprensión de lo poético*, México: FCE 1986.
- 5.19 POUND, Ezra. *El arte de la poesía*, México: Joaquín Mortiz, 1978
- 5.20 ROMERO DE SOLIS, Diego. *Poésis (sobre las relaciones entre filosofía y poesía del alma)*, Taurus, Madrid: 1981.
- 5.21 VALÉRY, Paul. *Notas sobre poesía*, [Selección, traducción y prólogo de Hugo Gola] México: UIA, 1995.
- 5.22 VERGARA, Gloria. *El universo poético de Jaime Sabines*, Departamento de letras, México: UIA; 2003.
- 5.23 ZAMBRANO, María. *Filosofía y poesía*, 4ª edición, México: FCE, 1996.

6.1 SOBRE LO SAGRADO

- 6.1 ÁLVAREZ, Javier. *Mística y depresión: San Juan de la Cruz*, Madrid: Trotta, 1997.
- 6.2 ARINTERIO, Juan. *Cuestiones místicas*, [introducción de Francisco LOZANO, O.P.] Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1956.
- 6.3 BAEZ-CAMARGO, Gonzalo. *Breve historia del cánon bíblico*, México: CUPSA, 2002.
- 6.4 _____, *La Biblia Ecuménica*, México: Trillas, 2000.
- 6.5 BLANCH, Antonio S.J. *Lo estético y lo religioso: cotejo de experiencias y expresiones*, Cuadernos de fe y cultura, México: UIA/ ITESO; 1996.
- 6.6 BOFF, Leonardo. *Mística y espiritualidad*, [traducción de Juan Carlos RODRÍGUEZ], Madrid: Trotta, 1996.
- 6.7 BOUILLARD, Henri. *The logic of the faith*, [traducción de M. H. GILL], Nueva York: Sheed and Ward, 1967.

- 6.8 BEN ITZJAK, Daniel. *La Torá*, España: Planeta, 1999.
- 6.9 CANSINOS ASSÉNS, Rafael. *El Corán*, México: CONACULTA, 2001.
- 6.10 DE LEÓN, Luis. *Cantar de los cantares*, Barcelona: Colección libros pequeños de sabiduría, 2002.
- 6.11 DUMÉZIL, Georges. *Los dioses indoeuropeos*, Barcelona: Seix Barral, 1970.
- 6.12 _____, *Archaic Roman Religion: with an appendix on the religion of the Etruscans*, Phillip KRAPP, Prólogo de Mircea ELIADE], Chicago: University of Chicago, 1970.
- 6.13 _____, *Los dioses de los germanos: ensayo sobre la formación de la religion escandinava*, [Versión castellana de *Les dieux des germains*, Traducción de Juan ALMELA], México: Siglo XXI, 1973.
- 6.14 DURKHEIM, Emile. *Durkheim on religion : a selection of readings with bibliographies*, [traducción de Jacqueline REDDING] Londres: Routledge & Kegan Paul, 1975.
- 6.15 _____, *Las formas elementales de la vida religiosa*, [traducción de Iris Josefina LUDMER], Buenos Aires: Schapire, 1968.
- 6.16 GUENÓN, René. *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Barcelona: Paidós Orientalia, 1995.
- 6.17 _____, *Autoridad espiritual y poder temporal*, Barcelona: Paidós, 2001.
- 6.18 _____, *La tradición hindú*, Barcelona: José de Olañeta, 1988
- 6.19 ELIADE, Mircea, *Birth and Rebirth: The Religious Meanings of Initiation in Human Culture*, [traducción de Willard R. TRASK] Londres: Harvill; 1958.

- 6.20 _____, *The myth of the eternal return or, cosmos and history*, [traducción de Willar R. TRASK], New Jersey: Princeton University, 1954.
- 6.21 _____, *The history of religions : essays in methodology*, Chicago: University of Chicago, 1959.
- 6.22 _____, *Iniciaciones místicas*, [traducción de José MATÍAS DÍAZ], Madrid: Taurus, 1975.
- 6.23 _____, *Historia de las creencias y de las ideas Religiosas*, [traducción de J. VALIENTE MALLA], Madrid: Editorial Cristiandad, 1978.
- 6.24 _____, *Tratado de historia de las religiones : morfología y dialéctica de lo sagrado*, Madrid: Editorial Cristiandad, 1981.
- 6.25 _____, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Paidós 1998.
- 6.26 MARTIN VELASCO, Juan. *Introducción a la fenomenología de la religión*, Madrid: Ediciones Cristiandad, 1978.
- 6.27 MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina. *La lengua florida*, México: FCE, 1997.
- 6.28 OTTO, Rudolph. *Lo Santo, lo racional y lo irracional en la idea de Dios* [traducción de Fernando VELA], Madrid: Revista de Occidente, 1925.
- 6.29 PICAZA, Xavier. *Diccionario teológico*, [traducción de Juan José SÁNCHEZ BERNAL], Salamanca: Editorial del Secretariado Trinitario, 1992.
- 6.30 RIES, Julien. *Lo sagrado en la historia de la humanidad*, Madrid: Encuentro, 1989.
- 6.31 RODRÍGUEZ, Pepe. *Dios nació mujer*, Barcelona: Punto de lectura, 2000.
- 6.32 SÖDERBLOM, Nathan. *The Living God: Basal Forms of Personal Religion*, Boston: Beacon, 1962.

- 6.33 SCHÖKEL, Luis Alonso. *Biblia del peregrino*, España: Mensajero Verbo Divino, 1998
- 6.34 VILLORO, Luis. *La significación del silencio*, México: UAM Azcapotzalco-Editorial Verdehalago, 1986.
- 6.35 XIRAU, Ramón. *Cuatro filósofos y lo sagrado*, México: Joaquín Mortiz, 1986.
- 6.36 _____, *Dos poetas y lo sagrado*, México: Editorial Joaquín Mortiz, 1986.

7. DICCIONARIOS ESPECIALIZADOS EN TEOLOGÍA

- 7.1 BROSSE, Olivier de la. [bajo la dirección de] *Diccionario del Cristianismo*, Sección de teología y filosofía, Volumen 131, Barcelona: Editorial Herder, 1974.
- 7.2 *Diccionario filosófico*, Buenos Aires: Editorial Espasa-Calpe, 1952.
- 7.3 EIGGER, Meter. [bajo la dirección de], *Diccionario de conceptos teológicos*, (Versión castellana de *Neves Handbuch theologischer Grundbegriffe*, traducción de Claudio GANCHO), Colección Magisterio y verdad, Tomo 2, Barcelona: Editorial Herder, 1990.
- 7.4 PARENTE, Pietro, Antonio POLANTI y Salvatore GAROFALO, *Diccionario de teología dogmática*, (versión castellana de *Visionario di teologia dommatica*, traducción de Francisco NAVARRO Pbro.) 2ª Edición, Barcelona: Editorial litúrgica española, 1963.
- 7.5 PICAZA, Xavier y Nereo SILANES. [bajo la dirección de], *Diccionario teológico*, Col. El Dios Cristiano, (traducción de Alfonso ORTIZ GARCÍA) Salamanca: Editorial del Secretariado Trinitario, 1992.
- 7.6 POUPARD, Paul. [bajo la dirección de] *Diccionario de las religiones*, Barcelona: Editorial Herder, 1987.

7.7 SÁNCHEZ, Diego. *Diccionario de filosofía*, Madrid: Aldebarán ediciones, 1996.

8. SOBRE EL SÍMBOLO

- 8.1 AGÍS VILLAVERDE, Marcelino. *Del símbolo a la metáfora, Introducción a la hermenéutica de Paul Ricoeur*, Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, 1995.
- 8.2 BEUCHOT, Mauricio. *Las caras del símbolo: el ícono y el ídolo*, Colección Esprit, Madrid: Caparros editores, 1999.
- 8.3 BALLESTERO, *Críticas y marginales, compromiso y trascendencia del símbolo literario*, Barcelona: Editorial Barral, 1974.
- 8.4 CASSIRER, Ernst. *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, [traducción de Carlos GERHARD], 3ª Reimpresión, México: Fondo de Cultura Económica, 1989
- 8.5 ELIADE, Mircea. *Imágenes y símbolos* [Traducción de Carmen CASTRO] Madrid: Taurus Humanidades, 1992.
- 8.6 LURKER, Manfred. *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*, Madrid: Ediciones El Almendro de Córdoba, 1994.
- 8.7 MARTIN VESLASCO, Juan. *El hombre ser sacramental (raíces humanas del simbolismo)*, Madrid: Fundación Santa María, 1988.
- 8.8 PÉREZ-RIOJA, José Antonio. *Diccionario de Símbolos y Mitos, Las ciencias y las artes en su expresión figurada*, 3ª edición, Madrid: Editorial Tecnos, 1988.
- 8.9 SOLARES, Blanca, *Los lenguajes del símbolo, Investigaciones de hermenéutica simbólica*, [coordinadora], Barcelona: Anthropos, CRIM, UNAM, 2001.

9. TESIS CONSULTADAS

- 9.1 BARRIOS LARA, José Luis, *El arte y lo sagrado, una aproximación fenomenológica-hermenéutica a lo sublime*, [Tesis para obtener el grado de Maestro en Filosofía] México: Universidad Iberoamericana, 1997.
- 9.2 DOMINGUEZ, SÁNCHEZ, Gemma Berenice, *La poesía religiosa de Dulce María Loynaz*, [Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas], México: UNAM, 2003
- 9.3 JIMÉNEZ SERRANO, Martín. *Hermeneutica de la noche como ars simbólico en Telescopio de la Noche oscura*, [Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas], México: UNAM, 2003.
- 9.4 MENDIETA JIMÉNEZ, Berta Alicia, *El Retorno del hombre a lo sagrado a través de la educación humanista*, [Maestro en educación humanista], México: Universidad Iberoamericana, 1999.
- 9.5 NAVARRO Huamán, *La poesía , la más ínfima, es sierva de la esperanza, La mística de la vida cotidiana en la poesía de Adelia Prado*, [Doctor en Letras Modernas], México: Universidad Iberoamericana, 1999.