

LA JUNGLA AMANECIDA DE ARDALANI: MYSTICISMO Y EROTISMO
EN LA LIRICA LATINOAMERICANA

TESINA

Presentada al Concilio Graduado de la Universidad Texas State-San Marcos
en Parcial Cumplimiento de los Requisitos

para el Título

Maestro de ARTES LIBERALES

por

Anaisabel Ortíz-Avila

San Marcos, Texas

Mayo 2008

COPYRIGHT

by

Anaisabel Ortiz Avila

2008

A la luz de mis entrañas
enlucernado,
pristino,
enjambrado de estrellas,
mi primogénito:
Santiago

AGRADECIMIENTOS

DIOS PADRE, GRACIAS POR UNA SEGUNDA OPORTUNIDAD DE VIDA PARA ACABAR ESTE ESCALÓN ACADÉMICO. A MI GRUPO DE ORACIÓN QUE ME ENCAMINÓ A LA SANIDAD. MI SINCERO AGRADECIMIENTO Y MI LEALTAD ACADÉMICA SERÁN PARA MI DIRECTORA DE TESINA SHARON UGALDE QUE CON SU PACIENCIA Y CANDOROSA DEDICACIÓN HORADÓ EN PALABRAS ELOCUENTES Y CRISTALINAS MI DELIRANTE BARROQUISMO. A MI COMITÉ DE TESINA, MIRIAM ECHEVERRIA Y YASMINE RIBAYA POR SU DISPOSICIÓN DE TRABAJO PESE A LAS PREMURA. A GHASSAN NASR POR SU IRREMPLAZABLE ASISTENCIA. A ELVIA ARDALANI POR SU GENEROSA DISPOSICIÓN DE ABRIRME SUS TEXTOS Y SU CORAZÓN CREATIVO.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

	Página
DEDICATORIA.....	iv
AGRADECIMIENTOS	v
ÍNDICE DE CONTENIDOS	vi
RESÚMEN.....	vii
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO UNO	3
EL EROS SEMITICO: LA SULAMITA Y LAYLA	
I. LA CONQUISTA EPICA AMOROSA.....	5
II. LA EVOLUCION DEL DESEO.....	19
CAPÍTULO DOS	31
LA CREACION FEMENINA: METAESCRITURA Y MATERNIDAD	
I. PLURALISMO Y CONCEPCION.....	34
II. METAESCRITURA Y GESTACION.....	40
III. NUEVA LIRICA Y ALUMBRAMIENTO	46
CAPÍTULO TRES	51
REFLEXIONES DE LA CORPORALIDAD SAGRADA DE IBN HAZEM Y SAN JUAN	
I. LA PALOMA REVOLOTEANTE DE IBN HAZEM	52
II. EL CANTICO DE SAN JUAN.....	71

CONCLUSIÓN	95
BIBLIOGRAFÍA.....	97

THE AWAKEN JUNGLE OF ARDALANI: EROTISM AND MYSTIC
TRASCENDENCE IN THE HYBRID-LATIN AMERICAN LYRIC

by

Anaisabel Ortiz Avila, B.A.

Texas State University-San Marcos

May 2008

SUPERVISING PROFESSOR: SHARON UGALDE

The lyric work of Mexican-border poet Elvia G. Ardalani overcomes cultural, chronological and natural frontiers. The author, Professor of Peninsular and Latin American literature at *the name of university*, Edinburg Texas, has published three books of poetry: “*Por recuerdos viejos, por esos recuerdos* (1988), *Y comerás el pan sentado junto al fuego* (2001) and *De cruz y media luna* (2006). Ardalani contemplates the ‘border identity’ not as a geographic space between Mexico and USA but as self-imposed limits on human essence. She underscores that each human being is a product of his/her life experiences, of what one absorbs

or rejects, and that those experiences determine our own frontiers. The author's poetic corpus reveals her power to create a feminine universe that derives from self-knowledge of her body, her creative capacity whether it is meta-lyric or maternal; and finally from a supernatural ability, that we will call transfiguration from body to spirit. The analysis of a selection of Ardalani's poems illustrate how the poet transcends borders by claiming: 1) her body, her lover's body and her feminine desire—breaking with the archaic idea that the female body serves masculine desire. 2) a woman's understanding of physical and meta-lyrical creation, and finally 3) the capacity of transfiguring virtue from erotic to sacred space. Ardalani initiates her ideology's proposal when her lover's physical body and her own become territories to be explored. The corporal pleasure redeems the lovers from their social bondages. The mutual surrender summons a ritual of reconciliation, purification, and renewal from a painful and enslaving past. The poetic voice proposes sensual love as the reconciliation and the renewal of life. The protagonist confronts the anxiety of separation from her lovers and through it is purified of the physical realm. Here, Ardalani revisits in ideology *The Songs of Songs* and *The legend of Laylâ y Majnûn*. Both texts, which belong to an oriental tradition—Jewish and Islamic respectively—propose the idea of loving 'the other'. Unconditional love of the absent lover becomes a sacrilegious devotion with *Eros* purified through the renunciation of the flesh and transformed into *Agape* love. The lyric voice evokes the protagonist-lovers of both stories: Shulamite and Layla.

Ardalani proposes the lover's body and her own as an optimal lyrical space ripe for exploration and creativity. This sensual space delivers her to a creative process of meta-writing and to the pinnacle of the creative power of a woman's body: maternity. With the same authority that the bodily-lyric space is reclaimed, the author reconciles in her poetic corpus antagonistic heritages –Jewish, Muslim, and Christian. This syncretism is emphasized in descriptions of the lyric subject's *mestizo* offspring. By applying the linguistic and multicultural concept of Maria Rosa Menocal, which purports that Jewish and Arabic influences are foundational components of our Occidental romantic lyric legacy, Ardalani stands out as a clear example of the multicultural legacy. Ardalani is also aligned with poets who explore the theme of the total surrender in love enabling ascension from the physical to the spiritual realm. In this context the names of two great lyric voices in the Hispanic literary world: Saint John of the Cross and Ibn Hazem of Córdoba, stand out. Ardalani's lyrics are a search for transcendence that begins in the sensual exploration of the bodies of the lovers. According to the Islamic-Sufi mysticism it is through the delightful corporeal nature where lies the portal that leads to love's transcendence from the erotic to the divine. More than a Neo-platonic ideology, Ardalani's approach is closer to mystic literature: to Ibn Hazem's love theory proposed in *Ring of the Dove* and to Saint John of the Cross' *Spiritual Canticle of the Soul and the Bridegroom Christ*. The lyric voice describes how the lovers amalgamate and fuse into one being and how such a transfiguration allows them to connect to the supreme reality. In our literary analysis, the Supreme Reality stands for Allah the merciful, the compassionate and Yhw--Yahwe--The God of the Old Testament. Following the research of Luce Lopez-Baralt

about the Islamic mysticism influences in the work of Saint John Cross, this analysis identifies seven Sulfist symbols in the poetic corpus of Ardalani. Ardalani's poetic proposal is as archaic as contemporary, as erotic as mystic, as oriental as Latin-American.

Introducción a la obra de Ardalani

Sempronio: ¿Tú no eres cristiano?
Calixto: ¿Yo? Melibeo soy
y a Melibea adoro,
y en Melibea creo
y a Melibea amo.

Fernando de Rojas, "La Celestina"

La obra lírica de la poeta mexicana-fronteriza Elvia G. Ardalani, cruza fronteras culturales, cronológicas y supernaturales. La autora, profesora de literatura peninsular y latinoamericana en la universidad Texas Pan-American en Edinburg, Texas, ha publicado tres libros de poesía: *"Por recuerdos viejos, por esos recuerdos"* (1988), *Y comerás el pan sentado junto al fuego* (2001) y *De cruz y media luna* (2006). Ardalani asevera que cada ser humano es producto de sus vivencias, de lo que absorbe y rechaza, y eso, determina sus propias fronteras. Los poemarios revelan un universo femenino desde el auto-conocimiento del cuerpo físico, la capacidad creadora lírica y materna; y, finalmente, aquella virtud sobrenatural, llamémosla transfiguración de cuerpo a espíritu. El análisis de una selección de poemas de Ardalani ilustrarán como la poeta trasciende fronteras reclamando propios 1) el espacio del cuerpo, el cuerpo de su amante y de su deseo femenino, donde se rompe con la idea arcaica que el cuerpo de la mujer deba servir exclusivamente para el beneficio del hombre, 2) el espacio de la creación física y lírica

desde un punto de vista femenino; y finalmente 3) la capacidad transfiguradora del espacio erótico al sagrado.

Capítulo I

El Eros semítico: la Sulamita y Laylâ

Ardalani inicia su propuesta poética cuando el cuerpo físico del amante y el propio se convierten en territorios por descubrir. En el acto amoroso los amantes se degustan el cuerpo deleitosamente, redimiéndolos de sus ataduras sociales. La mutua entrega convoca a un rito de reconciliación, purificación y renovación al dolor y aquel pasado esclavizante:

Van vaciando tus ojos sus noches en mi cuerpo...

queman textos secretos rompen puentes

amnésicos responden a la sombra del tacto

incendian pueblos

se aferran a mi boca buscando pasadizos

por donde liberarse...(Y Comerás 28)

La voz poética propone al amor sensual como la reconciliación y la renovación de la vida. Los amantes protagonistas descritos se enfrentarán a la realidad de la separación, y por ende, sufrirán una depuración de lo físico. Aquí, Ardalani re-visita la ideología de *El Cantar de Cantares* y *La leyenda de Laylâ y Majnún*. Ambos textos, de herencia oriental—judía e islamita respectivamente—proponen la idea de amar “al otro”. El amor incondicional al amante ausente se convierte en una sacrílega devoción donde el amor eros se purifica al negar el cuerpo, o la presencia física del amado en amor ágape.

Ardalani evoca a los protagonistas-amantes de ambas historias: la Sulamita del *Cantares* y a Majnún de *Laylá* declamando:

Aún tengo un verano
para olvidar tu recuerdo
abrir en el olvido
las palabras sin verbo
el corazón se destierra
tu dolor en recuerdos
y así yo te perdono
como un cristo de anhelo. (*Por Recuerdos* 29)

En la poesía erótica de Elvia Ardalani aparecen dos temas centrales: la conquista épica amorosa y la evolución del deseo erótico. Para el análisis de ambos propongo el *Cantar de los Cantares* (*Shir Ha-Shirim*), atribuido a Salomón, y la leyenda de amor árabe-beduina *Laylá y Majnún* (*Laylî o Majnûn*), en la versión más conocida literariamente L. lapersa de Nizâmî. Los dos poemas, que contienen una acción narrativa alrededor del amor y sus protagonistas—la Sulamita y Laylá—, poseen características comparables a la voz poética de Ardalani. Dichas heroínas de ancestral estirpe semítica nos encaminarán a una mejor apreciación de la tradición oriental donde, filosóficamente, se enmarca el amor incondicional y, literariamente, se incluyen metáforas sobre la naturaleza local y parábolas de carácter ético-didáctico. Al reclamar en su cálamó el erotismo del jardín y la sensualidad mística del oriente, Ardalani intuye los ecos ancestrales de nuestra ipseidad hispánica¹. Los ecos del *Cantar* y *Laylá y Majnún*, son

¹ f. *Fil. mismidad*. Diccionario de la Real Academia Española. 2005. Real Academia Española. 21 Feb 2008 <<http://www.rae.es/>>.

perlas diestramente horadadas en el diván de imaginería erótico-amorosa de la literatura latinoamericana². Los temas de la conquista épica-amorosa y la evolución del deseo erótico femenino disponen de elementos místicos heredados de un monoteísmo semítico identificado por las figuras del lenguaje comunes en el Antiguo Testamento, el Corán y el poema de Nizami y otros divanes de poesía árabe³. Cargada de simbología judaica e islámica, la voz poética de Ardalani seduce con su heroína activa—la Sulamita— y asciende místicamente con la protagonista pasiva—Laylâ. Ambas propuestas eróticas enriquecen las posibilidades expositivas de la literatura escrita por mujeres y explayan la trascendencia de la misma.

1. La Conquista Épica-Amorosa

Para precisar un análisis sobre la temática de “la conquista épica-amorosa,” se estudiarán tres aspectos de la heroína oriental, alternando en cada característica, primero la protagonista activa y enseguida la protagonista pasiva. Dichas características también se comprobarán en similitud con la voz poética de Ardalani. Los aspectos a desglosar en los tres sujetos femeninos—Sulamita, Laylâ, la voz lírica de Ardalani—serán: las características que la convierten en extranjera; las que la convierten en seductora y las que la convierten en rebelde contra el canon social. Se analizará como el *yo* narrativo de Ardalani se convierte en la heroína activa y pasiva de una leyenda épica y conquista los obstáculos que se le oponen para amar libre y plenamente al amado en un plano físico, emocional y espiritual. La heroína forja una guerra contra las reglas de la sociedad, el

² Colección de poesías en alguna de las lenguas orientales, especialmente en árabe, persa o turco: diván del Tamarit.

³ Los elementos místicos orientales serán aquellos que conformen parte de la experiencia que contribuya al alma humana para llegar a un grado máximo de comunión con lo divino en la existencia terrenal. En dicha búsqueda se identifican elementos del sufismo islámico y de la mística judaica.

miedo al rechazo, el ego propio, la impaciencia, la soledad y los celos, por mencionar algunos obstáculos. En el binomio “amante y amado”, la voz femenina se presentará inicialmente como la parte activa del cortejo, “la amante” será la Sulamita.

Segundamente, Laylâ será la parte pasiva y cortejada como “la amada”. En este escenario antagonista donde el *yo* poético desafía a las arbitrariedades, la voz femenina, ya sea amante o amada, corresponderá al símbolo del ‘*underdog*’ —la retadora con menos posibilidades.

Extranjera y marginal

En “Camino con tus pies” Ardalani se reconoce sumisa y extranjera siguiendo bajo la dirección del amado la huella del ancestral patriarca. Asume su papel de compañera bíblica y dignamente sigue la pauta del varón. El verso “Camino con tus pies porque no tengo más camino que el tuyo” intuye una resolución voluntaria que no la degrada porque existe la conciencia de ser “una sola carne” con el amado (*De Cruz 27*)⁴.

Cuando la Sulamita se presenta por primera vez ante las hijas de Jerusalén, su primera aclaración es el ser “morena como las tiendas del Kedar, pero adorable” (*Cantar de Cantares 1:5*). Esta metáfora explica que la Sulamita no era étnicamente hebrea, ni educada en la formación religiosa judaica, sino árabe, lo que la convierte en una foránea⁵.

Ella se compara a las tiendas de las tribus árabes nómadas hechas del pelo de cabras oscuras. Ardalani repite intuitivamente con reconocida altivez su obscuridad y su origen

⁴ Es significativa la expresión admirativa del primer hombre cuando ve ante sí a la mujer: «Esto sí que es hueso de mis huesos y carne de mi carne» (Gen 2:23). La Escritura presenta así el enamoramiento entre hombre y mujer como el reconocimiento agradecido y emocionado del hombre a su Creador.

⁵ La Enciclopedia Bíblica Internacional cita lo siguiente de A.S. Fufton: "...De las tribus ismaelitas, Kedar debe haber sido una de las más importantes, y por ello en tiempos posteriores el nombre se terminó aplicando a todas las tribus salvajes del desierto. Es a través de Kedar (En árabe Keidar) que los genealogistas musulmanes trazan la genealogía de Muhammad desde Ismael." "Diccionario Davis de la Biblia." [islamenlinea.com](http://www.islamenlinea.com). 1980. Consejo de Educación Cristiana de la Iglesia Presbiteriana de EE.UU. 7 Feb 2008 <<http://www.islamenlinea.com/muhammad-biblia/muh1.html>>.

foráneo: “no me avergüenza...mi torpeza para vestir el velo sobre mi pelo negro/ sobre mi nombre lejano y extranjero” (*De Cruz* 27). El rey nombra a su amante “Sulamita” por su posible lugar de origen, Shulam (*Cantar* 6:13). En la tradición del *Antiguo Testamento* o ‘*Tanakh*’, Moisés prescribe por mandato divino que los judíos no deben casarse con mujeres extranjeras⁶. La Sulamita pide a “las hijas de Jerusalén” que no la discriminen por su apariencia de viñadora justificándose como víctima de una injusticia hecha por sus hermanos⁷. La voz de Ardalani expresa su “gratitud” por ser cómplice del amado y “haber sido invitada a [la búsqueda del rastro de su suegro Habib],” antagonizando al recatado desapruebo de “las mujeres [locales] que se asoman curiosas” (*De Cruz* 27). La Sulamita era una mujer extranjera cuyo bienestar se consideró menos importante que el bienestar de sus parientes varones:

No reparéis que soy morena

Porque el sol me miró

Los hijos de mi madre se airaron contra mí;

Me pusieron a guardar viñas

Y mi viña, que era mía, no la guardé. (*Cantar* 1:6)

Cuando la voz de Ardalani conjura “Escribirán los hombres sus historias bermejas”, reconoce un dominante registro “bermejo” sobre la historia de la civilización y la voz lírica enfatiza que escribirá la suya, es decir, la que no es la agresiva o sangrienta. Por ende, deduciremos que su historia será la versión inclusiva y reconciliadora. El *yo*

⁶ Eran consideradas impuras por el paganismo de sus padres, y de asociarse con ellas, traería maldición sobre su descendencia Ez. 44:22.

⁷ Aludiremos que las hijas de J. son cortesanas de Salomón. Véase referencia al salmo 45. Relata las bodas de una princesa y el rey salomón

poético se aventura a dejar su impreso femenino “como los hombres lo han hecho,” con la licencia que le otorga el amor:

Escribiré con ansias de eternidad sin rienda
Escribiendo las mismas historias de otros hombres
Escribiré en el alma del mundo cuentos viejos,
Cuentos de tí y de mí, cuentos eternos. (*Por Recuerdos* 18)

En una sociedad tribal-patriarcal donde la virginidad de la mujer es un recurso para garantizar la legitimidad del vástago, las hijas de Jerusalén responden por la Sulamita y la previenen, que si es “pared”, (casta) le construirán torres de plata, pero si es una “puerta” (promiscua) la encerrarán entre paneles de cedro (*Cantar* 8:9). Con entendimiento a dicha subscripción, la voz de Ardalani piensa en la redentora posibilidad de procrear un hijo para validar su controversial estatus de extranjera en la sociedad del amado:

Camino con tus pies,
Con el vientre sin hijo preñado de esperanza...
Como una novia que saluda con frases de otra lengua
A tus fantasmas. (*De Cruz* 27)

La Sulamita se le considera marginal en su estatus de extranjera, más el estatus de amada la redime y emancipa como la favorita entre las “sesenta reinas, ochenta concubinas y doncellas sin número” (*Cantar* 6:8). Similarmente, la amante de Ardalani vuelve a emanciparse como la amante, después de renunciar a su valoración individual: “Por ti yo soy la otra. La que inventó su propio nombre.” (*Y Comerás* 35)

Laylâ es la enamorada de Qays, joven de la tribu de los *Banû'Amir*. La tribu de Laylâ es allegada pero no tan prestigiosa ni de noble linaje como la del varón. *Laylâ*, que

significa ‘noche’ en árabe, pasó a designar “esa tiniebla más luminosa que la luz de la esencia divina” (Quingles 25). Superando a una simple mortal, la belleza de Laylâ es contemplada como esencia divina ante los ojos del amante y es separada del resto de la creación. En “Sobre la mancha azul,” el amante de la voz femenina acierta místicamente en iluminarla, una vez que él penetra la oscuridad:

[...] inquieto hundes el rostro
reconoces aciertas
Me iluminas de muertes y poblados
De borrascas y mar negro
De cúpulas y redes
De mezquitas e incienso. (*De Cruz* 41)

El pedestal místico impuesto a Laylâ le acarrea el repudio de los ancianos debido a que Qays falta a las prescripciones de la religión formal del Islam y a las convenciones sociales. Bajo la mirada tradicionalista, Laylâ ha traído vergüenza y deshonor a su nombre y tribu por incitar o inspirar escandalosos gazales⁸. Laylâ, en su silencio, contribuye a la dinámica de los opuestos en equilibrio y en su vigilia silenciosa purifica la supuesta “pecaminosidad” del deseo erótico. Paralelamente, en “Para amarte” el silencio de la voz de Ardalani intuye una declaración de amor en el viento:

[...] vigilo como leona los ruidos de la noche
Y oigo cantar la arena

⁸ Género poético típico de las literaturas árabe, persa, turca y urdú. En la literatura árabe se trata de un poema lírico cuya etimología está emparentada con las ideas de piropo, cumplido, etc. De la misma raíz deriva la forma tagazzul, "componer poesías amorosas". Los gazales inician con un pareado, cuya rima es repetida en todas las líneas pares subsiguientes, mientras que las líneas impares no tienen rima. Los dos principales tipos de gazel son originarios de la región de Hiyaz (hoy la parte noroeste de Arabia Saudita) e Irak. Alcanzó su más grande refinamiento en los trabajos de Hafiz. "Gazal." www.babylon.com. 1997-2007. Wikipedia 9 Feb 2008 <<http://www.babylon.com/definition/GAZEL/Spanish>>.

Cuando la enreda el viento (*De Cruz 47*).

La amante de Ardalani vislumbra el núcleo divino debajo de
aquella corteza supuestamente maldita del acto sexual:

[...] así paso la noche, amando tu silencio,
desarropando cualquier maldiciencia

de la yegua nocturna. (*De Cruz 47*)

Cuando el padre de Qays pide la mano de la amada, el noble señor (*sayyid* en árabe) enfatiza que viene como comprador, que fijen un precio y que vendan. El valor de Laylâ era canjeable en una sociedad patriarcal. Más aún, Laylâ era una extranjera a los ojos del *sayyid*. Qays, convertido ahora en *Majnún*, ‘loco’, resulta rechazado por su conducta excéntrica. Después de negar el enlace, la tribu de Laylâ acampa su tienda en la lejanía montañosa del *Najd* para aminorar el deterioro de la rasgada reputación tribal. Aislados en las afueras de la circunferencia social, Laylâ y Majnún se arraigan en la marginalidad que dota la ausencia del amado. En su resistencia pasiva, Laylâ es la partícipe silenciosa de la rebeldía y excentricidad de Qays. Encontramos en “Yo acepto” que la voz de Ardalani acepta ceremoniosamente el pacto de la ausencia creada por la fuga del amado. El orden de las palabras sugiere un énfasis en “aceptar la mentira del cuerpo”. Es decir, la ausencia física no significa la ausencia total del amado:

Yo acepto en el nombre de esas mañanas frescas [...]
acepto la mentira[...]del cuerpo y el amen
a sabiendas que no volverás[...]

pero acepto en el nombre del cuerpo abandonado
y la ausencia. (*Y Comerás* 47)

La mentira del cuerpo nos recuerda a la misma posición sufista de Laylâ donde la ausencia del cuerpo manifiesta la presencia del amor perecedero⁹.

Seductora y heroica

La Sulamita conoció al rey trabajando en las viñas (*Cantar* 8:13). Hay varias alusiones en el poema, en las cuales la Sulamita vuelve al espacio bucólico de los huertos y las campiñas para seducir al rey y entregarle sus amores (*Cantar* 7:12). Su cuerpo es comparado con una viña, un huerto y una fuente cerrada para sugerir que ella se guardó de conocer a otros hombres y reservarse exclusivamente al amante (*Cantar* 4:12). En “Llegué tarde” la voz de Ardalani muestra una dedicación predestinada al amante casi obedeciendo a un destino:

Llegué hacia tí recién parida por la noche
con los ojos oscuros recién desembarcados,
con las manos sin líneas, sin montes, sin anillos,
con el vientre acuñado a tu medida. (*Y Comerás* 43)

En “Amo a tu cuerpo porque duele,” la voz de Ardalani confiesa amar inexorablemente el cuerpo del amante leído en la palma de su mano. La Sulamita llama al rey por su nombre propio y compara dicho acto al “derramamiento de un ungüento”. El gesto resulta más halagador que audaz, ya que en la intimidad los amantes no reconocen

⁹ Cabe precisar que en el contexto del esoterismo del Islam, dominado *a priori* por una perspectiva sapiencial, la vía específica del amor es “platónica”, es decir, se corresponde con la que formuló Platón al efecto. El amor es único en esta perspectiva, ni divino, ni humano, sino intermediario. Se enciende con la contemplación de la belleza sensible y, de ésta puede elevarse hasta la Belleza en sí, pero no cambia de objeto. Quingles, Jordi. “Prólogo del poema” *Laylâ y Majnûn*. 2 ed. España: J. de Olañeta Editor, 2001. 1-31.

diferencias sociales entre una trabajadora de la vid y un rey. La voz de Ardalani en “Olvidemos que fuimos” identifica también el derrumbamiento de rangos, la fusión en la unión y la tabula rasa en la intimidad de los amantes:

[...] olvidemos que alguna vez nos encontramos
dos extraños
dos estrellas cayendo al agujero negro
dos ciegos amparados por la humedad del tacto
despojados de todo lo que nos servía para hallarnos
fuimos dejando en el trayecto
ropas caparazón infancia y carne [...] (*Y Comerás*
45)

La Sulamita demanda al rey-pastor que le haga saber dónde “se apacienta” porque no quiere errar buscándolo, ni esperar (*Cantar* 1:7). La intuitiva voz de Ardalani se auto declara seducida cuando el amado se rinde *a priori*: “Amo a tu cuerpo...porque se abre tendido a la entrega infinita con la docilidad de un niño amedrentado” (*Y Comerás* 30). En una alegoría orgánica donde las partes del cuerpo son manifestaciones de la flora israelita, la Sulamita desata el olor de su nardo (*Cantar* 1:12). Ella seduce al rey con sus aromas naturales o adquiridos y lo compara a “un manojito de mirra” entre sus pechos— método antiguo de portar especies aromáticas y mantenerlas en lugares tibios del cuerpo para asegurar su difusión. “En la noche del cuerpo” Ardalani sugiere que brotan olores reconocibles tan sólo en la memoria” (*Y Comerás* 40) y compara su cuerpo con “una tierra prometida y sin dueño” (*Y Comerás* 26). Convoca al corsario-amado a descubrirla y degustarla:

Y habrás de refugiarte en sus muslos de cera

Y de beber la leche que sostiene este universo nuevo. (*Y Comerás*
26)

De dulce voz y de aspecto hermoso, la Sulamita mete en su casa materna a su amado, paladea su dulce fruto masculino, e invita a su amante-cervatillo que escale sobre la geografía de sus montes de mirra (*Cantar* 2:14, 3:4, 2:3, 4:6). En la lírica de Ardalani resuenan los ecos del *Cantar* cuando “abre su damasco rojo y recuesta [el] cuerpo nacarado [del amante],” “coloca entre sus piernas la espada de esmeraldas” y se auto-denomina “patria irredenta” en su “orografía de rutas secretas y pasajes ocultos” (*De Cruz* 47, 47; *Y Comerás*, 26). Con el poder de la seducción en el rabillo de su ojo, el rey se declara prendido de la Sulamita con una sola mirada de sus ojos (*Cantar* 4:9). Ardalani sencillamente previene al amado “y llorarás quizá, pero no querrás irte” (*Y Comerás* 26).

En el concepto del esoterismo del Islam, el amor se enciende con la belleza sensible, que lleva a la Belleza como valor absoluto en nuestro caso, la mujer se considera la teofanía por excelencia de la Belleza (Quingles 26). Laylâ “era esbelta como un ciprés. Sus ojos semejantes a una gacela, podían traspasar mil corazones con una sola mirada súbita” (Nizâmî 37). Pesc a su aparente pasividad en la trama de la historia, Laylâ es “la bella cazadora” y representa la fuerza catalizadora que acelera o retrasa la reacción del amante. Majnún declara:

[...] víctima tuyo soy, lisiado, blanco conforme de tus flechas.

Sigo obedientemente a mi amada, que posee mi alma (Nizâmî 44).

En el mundo islámico, la mujer aprende a ejercer influencia pasivamente. El *Corán* prescribe: “Y entre Sus signos está el haberos creado esposas nacidas entre vosotros, para

que os sirvan de quietud, y el haber suscitado entre vosotros el afecto y la bondad.

Ciertamente, hay en ellos signos para gente que reflexiona" (*Corán* 30:21). Nizâmî trata a Laylâ como una metáfora divina, donde el aparente “loco”—que renuncia a las imperfecciones terrenas—persigue sabiamente una verdad primordial. La voz de Ardalani tampoco necesita al cuerpo físico: “Para entrar al alcázar viviente del deseo me sobran el tacto, la lengua y el olfato” (*Y Comerás* 24). Majnún, en su desnudez deliberada, nos lleva al tema central en la metafísica del Islam: el *fitrah*, condición primordial o edénica del hombre. El amante es poseído por un genio (*jinn* en árabe), que se aplica al loco (*majnún*), al adivino (*kâhin*) y al poeta (*shâ‘ir*) (Quingles 27). En el sufismo de *Yalal ad-Din Muhammad Rumi*—místico poeta musulmán, el derviche giróvago persigue la belleza como una danza infinita (Isa-Waley 4). En las palabras precisas de Ardalani el deseo “es la rotación precisa de tu sueño en el mío” (*Y Comerás* 21). La esencia del sufismo de Rumi está enfocada en el concepto de (*Tawheed*) unidad y la unión con su amado (fuente infinita) (Quingles 27). Majnún confiesa dicho entendimiento: “Yo soy un astro, oh mi luna nueva, que se ha vuelto loco por mis ansias de verte” (Nizâmî 46). De dulzura irresistible y de belleza metafórica-orgánica, describe como la contemplación de Laylâ lleva al punto extático del deseo primordial:

[...] su barbilla en forma de limón,
 Con pequeños hoyuelos,
 Se sentían como granadas maduras, llenas de jugo
 C)Y a punto de reventar de deseo. (Nizâmî 38)

Rebeldes contra el orden social

El *Cantar* se abre con una declaración de amor erótico de una mujer “Si me besara con los besos de su boca”. Dentro del poema, la voz femenina domina y celebra el amor sensual entre ella—una mujer recién salida de la pubertad que trabaja bajo el sol palestino (*Cantar* 1: 5-6) y un joven judío de apariencia majestuosa, posiblemente un rey. Una pareja de tal contraste no sería fácilmente aceptada bajo la ley de Moisés. En la obra de Ardalani, el erotismo reconcilia a los enemigos político-sociales:

El portón cobrizo del deseo nos protegió los nombres...

Le amé como una hambrienta

Me amó como un sediento...

Hundimos los reproches de mil generaciones (*De Cruz* 63).

La relación sugerida en el *Cantar* reta al canon de su tiempo y la tolerancia prescrita por escribas y levitas, cuidadores de la tradición judaica¹⁰. El poema sugiere que la amante pudiera ser una egipcia—la hija del faraón dada en matrimonio a Salomón—pero no existe dato preciso en el poema (*Cantar* 7:11)¹¹. Sin negar los sentimientos de amor y generosidad, la voz poética femenina se deleita sexualmente con un joven del sexo opuesto fuera del marco del matrimonio y sin propósitos de procreación. Afanada con la misma ansiedad, la voz de Ardalani palpa el deseo erótico como una herencia natural de nuestra humanidad:

Vov caminando siempre, atávicas y mías tus manos

Rebuscando los giros las ansias, las memorias,

Impresiones que dejan tus palmas en mis rosas [...] (*Por*

Recuerdos 25)

¹⁰ La fecha tardía comúnmente aceptada 300-200a.c.

¹¹ La identidad morena de la Sulamita y las alusiones geográficas del norte de Israel cerca de los árabes.

Siguiendo el hilo narrativo del poema, la Sulamita solicita al joven en la campiña, en la viña, en el huerto, en las aldeas, en el jardín y hasta en la casa de la madre para dársele en amor, pues no quiere andar velada como una prostituta, ni escondiéndose (*Cantar* 1:16-17, 1:7). La Sulamita quiere la libertad de expresar abiertamente y en público su amor por el amado: “hallándote afuera te besaría y no me menospreciarían”—refiriéndose a la tolerancia de la sociedad judía (*Cantar* 8:1). En un océano de ansia, la amante de Ardalani confiesa que no hay demasiada ocasión para saciar al amor:

Hay en tí y en tus ansias tantos mares

Que no podré tener con mis rosales

Tanto escapa tu voz a mi nostalgia

Que perderé las esperanzas. (*Por Recuerdos* 29)

La Sulamita sale a buscar al amado después de oír su llamado durante la noche—misión incoherente para una joven solitaria. Al encontrarse con los guardias de las murallas, probablemente confundiéndola con una prostituta, la atacan, la hieren y la despojan de su manto (*Cantar* 5: 6). Embelesada en su deseo de estar con el amado, su sentido común la traiciona y sufre repudio en su búsqueda del amor. Igualmente, la amante de Ardalani busca la voz cansada y dócil del amado en la penumbra: “La he visto [a la voz] caminar por las noches /como si fueras tú quién me provoca” e interpreta a la parte activa de la búsqueda: “Aún me queda un verano/ para correr al viento [...] las piernas se me tornan/dos gacelas sin riendas [...]” (*Por Recuerdos* 7, 10). Aunque ambos amantes del *Cantar* buscan amarse sin engaños y abiertamente, la audaz Sulamita interpreta la parte activa de la búsqueda. Mientras que el varón no abandona su zona de confort, ella no deja de ser una viñadora o una pastora sin garantías de que la protejan. La

Sulamita, sin pretender insurgencia a las prescripciones de la ley del *Tanakh*, paga el precio por retar las expectativas de una mujer gentil¹². Trágicamente, el esfuerzo de la amante de Ardalani también sucumbe al destiempo: “Llegué por ti, hacia ti, de ti, a ti, y sin embargo, está visto, llegué tarde” (*Y Comerás* 44).

Nizâmî relata que los amantes se embriagaban (bebiendo del vino del amor) de día y soñaban de noche, volviéndose ciegos y sordos a la escuela y al mundo (Nizâmî 38). Inevitablemente, la sociedad musulmana reparó en señalarlos y “como el almizclero, el amor traicionado por su perfume, no pudo ocultarse” (Nizâmî 39). La pregunta introspectiva “¿Cómo no habíamos reparado antes en los cazadores y sus armas?” denota que los sujetos mismos se conciben susceptibles—creaturas silvestres—contra un ambiente predador (39). En una desnudez emocional se encuentran convertidos en objetos caprichosos del amor. Con deslindes filosóficos, Nizâmî propone el corazón enfermo de anhelo de Qays en desarmonía con su razón pero armonizando hacia la iluminación. La situación del amante es una paradoja. Buscar a Laylâ era ponerlos en peligro, alejarse de ella, desconocer el sosiego: “...si Laylâ lloraba a escondidas, él mostraba públicamente su desdicha para que todos lo vieran” (Nizâmî 40). El amante ignora el desapruebo y la censura pública; se muda al desierto del *Najd*, come raíces, se viste de harapos y exclama sus gazales al viento. Laylâ conforma la parte pasiva del binomio—la amada—, y por ende, sufre las repercusiones sobre los actos de su amante. Ardalani describe la experiencia de la amante pasiva:

y habré de amarte a diario sin que tu lo sospeches

Sin que sepas que soy agosto y viento

Y lluvia y sombra en la palabra (*Y Comerás* 25).

¹² Es un miembro de la realeza y la introduce a su ambiente cortesano.

Se le acusa a Majnún de ser un loco “lleno de impura lascivia, rebelde, inestable y totalmente informal” (Nizâmî 67). Majnún pide a *Allah*: “Oh Dios mío, déjame amar al amor por el amor mismo y haz que mi amor sea cien veces más grande de lo que fue y de lo que ahora es” (Nizâmî 49). El amante, deslindado de la cordura social, consigue una conexión con la naturaleza primordial y recibe protección sobre las leyes de la naturaleza: “Pero cuanto más se convertía en señor y amigo de los animales, menos contacto tenía con los seres humanos” (Nizâmî 88). El viento entregaba los gazales de Qays através de intérpretes anónimos que los memorizaban. Laylâ también confiaba su responsorio al viento con papelitos escritos. Los versos de Laylâ y Majnún se habían hecho sumamente populares (Nizâmî 54) y este intercambio de versos desafió no sólo al prefecto del Califa, sino también a la causalidad en la naturaleza. La voz de Ardalani relata el intento azaroso de un amante casto intentando tocar a la amada por la vía mística. En su salmodiar, él revela su tenacidad reacia—como un arrecife—y la imposibilidad de disuadirlo en su intento:

Hay en tu ser inmenso inmensidades
que no han tocado nunca mis andanzas
salmos que cantan todas las hazañas
de tu arrecife siempre inexpugnable (*Por Recuerdos* 29).

El amante en la poética de Ardalani posee una tenaz constancia en su arrecife y una inmensidad en su deseo, que se identifica fácilmente con el extravagante deseo de Majnún.

Empero las circunstancias arbitrarias, la voz poética de la amante alcanza la victoria sin imitar al concepto patriarcal en la literatura occidental. La voz femenina de Ardalani

conquista sin imposición ni dominio, pero seductiva e inclusivamente. La amante-heroína gana al entregar su devoción emocional y física sin esperar correspondencia. En su cometido, la amante renuncia a su posición de autosuficiencia y se entrega para sublimarse en el amor incondicional. Al perder voluntariamente lo propio, su inesperada recompensa será ganar la conciencia y la pertenencia física del otro. La valoración de la entrega total como victoria completa contiene elementos místicos del sufismo y del judaísmo.

2. La Evolución del Deseo Erótico

En la evolución del deseo erótico coinciden también elementos del *Cantar de los cantares* y de *Laylâ y Majnûn*. Inicialmente y en sus respectivos poemas, la voz poética de la Sulamita y Laylâ admiran físicamente a la persona amada y vislumbran que aquella prometedora unión con el amado traerá la culminación de su destino y la plenitud del ser propio. La vigencia del amor sensual les provee un espacio fantástico donde se redime todo lo imperfecto en el plano físico y lo impuro en el plano espiritual. Inevitablemente, una separación las sorprende despojándolas de su espacio fantástico y las exilia a un vacío. Carente de un mundo a donde pertenecer, la amada sobrevive una metamorfosis. Este exilio al vacío propone una sublimación de su propio deseo. La evolución del deseo erótico lleva a una comprensión de las fases del ascenso místico en la amada. El propósito y la función del erotismo la conducirán al auto-conocimiento, su valoración propia como sujeto axial que conduce a la divinidad y la reconciliación de los opuestos a través de la complementación. La voz poética de Ardalani nos muestra ambas experiencias: la amante en su búsqueda pasiva y amada en su espera activa. La Sulamita ejemplificará la amante y Laylâ, la amada.

Preludio y ensueño

En el inicio del *Cantar*, no es claro si el encuentro sexual de los amantes es exclusivamente un ensueño, un recuento de la realidad o ambas cosas. La Sulamita expresa su deseo de ser “besada con los besos de [la] boca [del amado]”, pero no sabemos si anhela la repetición de algo que se ha experimentado o la creación imaginaria de un escenario que ella anticipa por lo que escuchó de otras doncellas enamoradas (*Cantar* 1:2, 1:3). La amante insistente de Ardalani busca los besos del amado en la temporalidad de un breve verano y en la oportunidad del intento:

Aún tengo un verano
Para buscar el intento
[...] los campos de mis tierras
Reverdecen de sueños
Mi llanto ya ha escampado
Voy a buscar tus besos (*Por Recuerdos* 10).

La Sulamita recrea sus escenas amorosas con dos identidades: pastora de cabritas y amante favorita del rey—posiblemente la recién desposada en su corte. Esta ambigüedad causa que se enfatice la idea de que el amante y la amada participan con mutuo consentimiento en juegos de *alter egos* donde se satisface el complementar una mutua dependencia en roles de poder y debilidad. La voz poética de Ardalani ama al cuerpo del amado en la complementaria ambigüedad de la fuerza y la vulnerabilidad:

Amo tu cuerpo porque duele
Como ráfaga escrita con rabia [...]
Amo tu cuerpo contristado

Que incita a que le abras cicatrices. (*Y Comerás* 31)

La amante reconoce estar “enferma de amor” y pide al amado que “la sustente con pasas (los recuerdos que atesoran) y la conserve con manzanas (lo que viven en el presente)” (*Cantar* 2:5). Más adelante, el poema revela que la Sulamita tiene expectativas de lo que quiere por lo que experimentó en un pasado: “Me llevó a casa del banquete,” “me ha metido en sus cámaras,” “me senté sobre la sombra del deseado,” “su [brazo] izquierdo está debajo de mi cabeza, y su derecha me abraza” (*Cantar* 2:4,1:4,2:3,2:6). Y conjura a las otras mujeres para que no “despierten al amor hasta que quiera” (*Cantar* 2:7). Esta advertencia denota el conocimiento de la amante- experimentada sobre las consecuencias del despertar a un personificado deseo erótico. Ardalani supone lo que sería el deseo desatendido debido a la ausencia del amante:

sobrevives el caos cotidiano de tu ausencia

[...] al huérfano que pide limosnas en las esquinas

A las cartas pensadas con miedo los domingos

A la audacia imprevista del carguero que entrega

Una estampida de perros cazadores

A no tenernos nunca a no soñarnos [...] (*Y Comerás* 52)

La Sulamita como la amante de Ardalani es la activa perseguidora del ensueño o del estatus primordial donde la unión de los amantes simboliza alcanzar la plenitud de ambos.

En sus descripciones, Nizâmî enfatiza la belleza de Laylâ asociándola con un aspecto de “luna de Arabia”. Cuando Majnún se convierte en “una antorcha de anhelo” se revela un trasfondo sufista donde el amado ensueña a la mujer humana y la convierte en

un valor puro, absoluto y difícil de encontrar en la cotidianidad humana. Es precisamente en la inaccesibilidad de Laylâ donde radica su atractivo. El amante degusta a la amada en presencia del abrazo de la noche. Nizâmî metamorfosea a la pareja en una plétora de simbolismos: “Laylâ era un laúd, Majnún una viola” (Nizâmî 42). Los amantes ausentes se convierten en metáforas donde sus interpretaciones son complementarias en acción argumental y en concepto sufista-filosófico. Nizâmî los describe:

Laylâ era el jardín en primavera,
Majnún un prado en otoño,
Laylâ hechizaba con una sola mirada,
Majnún era derviche que danzaba ante ella (Nizâmî 42).

En la dinámica de opuestos complementarios, Ardalani propone que entre más “hirsuta la maleza” de su cuerpo, “más corsario, más naufrago, más pionero, y más hombre” se tornará su amante (*Y Comerás* 27).

Pertenencia del otro y la habitación Edénica

Una vez que los amantes—la Sulamita y el rey—obtienen conocimiento de que su mutua dependencia es de confianza, “ha pasado el invierno, se ha mudado la lluvia”—se crea un espacio de idílica exclusividad “el tiempo de la canción ha venido” (*Cantar* 2:11, 2:12). Es aquí donde los amantes reclaman pertenencia a una “nación propia” en la compañía mutua (*Cantar* 2:11). Es decir, hay un espacio edénico donde la tórtola canta, se muestran las flores, las vides en ciernes dan su olor, y las higueras fructifican (*Cantar* 2:13). Los amantes pertenecen al edén cuando se encuentran en la intimidad, ya no la campiña ni la corte, sino un espacio omnipresente, puro y perfecto dondequiera que estén juntos:

He aquí que tú eres hermoso,
Amado mío, y dulce;
Nuestro lecho es de flores. (*Cantar* 1:16)

La voz de Ardalani describe dicha unión con la metáfora simbiótica. El amado es la flora que se nutre de la amada. Ella es la tierra que lo sustenta:

[...] tu raíz de hombre
buscando mi suelo [...]
tu loto sediento
bebiendo mi anhelo
tu jungla escondida
buscando mi oído. (*Por Recuerdos* 14)

No sólo el espacio sino también los sujetos mismos se transforman en el objeto del amor. El amado se vuelve cervatillo o corzo saltando sobre la geografía femenina de los montes de Beter. La amante es geográficamente explorada desde la cumbre de Senir hasta la guarida de los leones (*Cantar* 3:8). Ella es la metáfora orgánica: viña en cierne, rosa de Sarón, lirio de los valles, granada abierta, panal de miel, caña aromática, nardo y azafrán. La Sulamita se personifica en la bondad de la tierra mediterránea (*Cantar* 2). A la amante de Ardalani “le brotan del pecho azahares de fuego”, “le explotan del vientre mares revueltos”. se le aian en la prisa del acto sexual “sus nardos de niña”, “surgen de su boca aves hechas vuelo”, las manos del amante “recogen [las] mazorcas de [su]anhelo” mientras “[él] se sacia con el dátíl de sus senos” (*Por Recuerdos* 16, 14, 14, 14; *De Cruz*, 47). El amado del *Cantar* es el hortelano que cuida de la naturaleza israelita, la protege, la poliniza, y merecedoramente la cultiva. Cuando el amado de la

Sulamita visita “su huerto”—el espacio edénico—, las hijas de Jerusalén los vitorean a regocijarse en la cornucopia de sus cuerpos: “Comed amigos; bebed en abundancia, oh amados.” (*Cantar* 5:1) La amante de Ardalani es apropiada por el amado en la fecundidad de su semilla:

[...] vas regando en mi vientre
esmeraldas sagradas
y con tu daga marcas
mi nombre con tu nombre [...] (*De Cruz* 31)

El amado de la Sulamita tiene las connotaciones de un jardinero constante que presencia los cambios biológicos y la maduración sexual de su mujer puberita—vid en ciernes—en la mujer madura— “vino generoso que entra suavemente el paladar de su amado” (*Cantar* 7:9). La obra poética de Ardalani, en su trilogía poética, demuestra la evolución en su tratamiento femenino con el amor y el deseo. *Por Recuerdos viejos [...]* (1996), muestra una voz audaz y precoz que se fulmina con la experiencia del amor y su sexualidad, *Y Comerás [...]* (2001) expone la voz de una amante madura apropiada de su erotismo y convencida de su incondicionalidad como amante. *De Cruz [...]* (2006) expulsa la trascendencia de la voz femenina doblemente emancipada por su erotismo y su sensual maternidad. En su historia de amor trágico, Laylâ y Majnûn nunca se encuentran físicamente unidos, sino que se reúnen en esencia espiritual durante la vida y finalmente, después de la muerte. Existe una transfiguración de la realidad contemplada en cada uno de los enamorados. En el despojamiento de lo propio, el amante accede a un “idealismo lírico” de la amada (Quingles 15). La eterna unión de los enamorados se confirma con la inclusión final de la parábola: “Un derviche tuvo un sueño. Vio a Majnûn en la presencia

de *Allah*. El Alabado-Sea trataba con muchísimo cariño a Majnún y le decía: “Ven aquí, ¡Siéntate a mi lado! ¿No te avergüenzas de haber buscado a Laylâ, luego de haber bebido el vino del amor?” (Al-Yerrahi 1)

Separación y Éxodo

El tormento de la separación aflige a la Sulamita y la destierra de aquella plenitud encontrada en la fusión con el amado. Ella duerme, pero su corazón permanece en vigilia (*Cantar* 5:2). Insegura sobre si el episodio fue un mal sueño o un real acontecimiento, la amante pena el éxodo emocional. La amante de Ardalani experimenta un exilio emocional sin poder diferenciar si la causa fue sueño o realidad:

Eras como un recuerdo
saciado y alegórico
de hombres caminantes
y vivías sin penas
en los montes del sueño
y templabas apenas
los letargos históricos. (*Por Recuerdos* 49)

En el *Cantar* el afán de los amantes en solicitar la unión de sus cuerpos es un mero preludio de la plenitud total que experimentará el alma al unirse eternamente con Dios. Entendiendo el concepto judaico de unión como plenitud divina, deducimos que la separación acarrea una ausencia no sólo física sino espiritual en los amantes. La Sulamita pena solitaria y en la obscuridad “tras su hablar, salió mi alma” (*Cantar* 5:6). La voz de Ardalani describe la ausencia en el vacío: “el silencio que cuenta pausadamente que te fuiste, que no volverás, que no has de volver, que ya no vuelves...” (*Por Recuerdos* 50).

La voz enamorada del yo lírico recrea la imagen del amante—distante en tiempo y en espacio—como se recrea la devoción a los santos:

Después me fui alejando
de tus parajes míos,
te iba yo construyendo
[...] entre retablos idos
y te fui restaurando
[...] en mis exiguos mitos. (*Por Recuerdos* 48)

Pese a la devoción en seguir la voz del amante, la amada de Ardalani reconoce la incompatibilidad de sus destinos:

Hay en tu voz de mar un arrecife
Por donde entran a nado mis corales
un dolor infinito pues no pueden
florecer en tus mares mis rosales. (*Por Recuerdos* 30)

La búsqueda y la espera

La separación desafía a la amante a recuperar al amado y su original identidad. Para la Sulamita el volver a sus orígenes resulta en una depuración que la fortalece. Con firme proposición, la Sulamita conjura a las hijas de Jerusalén “que si halláis a [su] amado, [...] le hagáis saber que [está] enferma de amor” (*Cantar* 5:8). La búsqueda pasiva de la Sulamita consiste en encontrar y atraer la atención del amado. Al ocurrir el encuentro, la amante se reserva de tomar la iniciativa y así evitar ser repudiada (*Cantar* 8:2). Su estrategia es ofrecer sugerencias que resultan aún más provocadoras: “te besaría”, “te metería en casa de mi madre”, “te haría beber vino del mosto de mis

granadas” (8:2). La búsqueda pasiva de la amante de Ardalani consiste en preparar premeditadamente la pauta por donde la seguirá el amado. La amante se identifica con un muestrario de animales simbólicamente precolombinos sugiriendo un regreso a sus orígenes indígenas:

Para que no te pierdas
del camino
le robo a la otredad nocturna
siete cóndores rojos
que coloco en mis brazos
y un anguila plateada
que te guía los pasos
hacia el lugar secreto
donde duerme tranquilo
el ocelote. (*De Cruz* 33)

La Sulamita cierra el *Cantar* clarificando una nueva valoración de su cuerpo—su viña— a quien la cuida:

Mi viña, que es mía, está delante de mí;
Las mil serán tuyas, oh Salomón,
Y doscientas para los que
guardan su fruto. (*Cantar* 12:8)

En “Para mi noche sólo”, Ardalani regresa a la Eva ancestral predestinada al primer hombre del libro del *Génesis*. La voz poética reclama exclusividad en “la jungla

amanecida” del cuerpo del amado: “para mi noche sólo [...] la arcilla de los cuerpos mojándose en el alba” (*De Cruz* 37).

Los enamorados de Nizâmî se buscaban en la contemplación. En la tradición persa, las delicias del jardín preludian la deleitación del paraíso espiritual. Nizâmî describe a los amantes encontrándose en la metáfora jardinera:

Las palomas arrullaban en los plátanos, y en la rama más alta
estaba posado el ruiseñor, suspirando como Majnún [...] abajo, la
rosa alzaba la cabeza fuera del cáliz y la dirigía hacia el pájaro,
como Laylâ. (Nizâmî 55)

El clímax del poema narrativo acontece cuando Majnún vio su luna. Se reconocieron y temiendo a los guardias, huyó de Laylâ para encontrarla (Nizâmî 42). Laylâ es desposada con un rico mercader, pero su devoción permanece fiel a Qays. Laylâ esperaba activa y fielmente la voz del amante en canciones interpretadas por los niños del bazar y por transeúntes que las canturreaban. En su espera activa ella “horadó las perlas de las palabras y las ensartó en forma de rosarios de poemas” (Nizâmî 54). El tema literario y filosófico del amor *urdí* que “celebra la castidad natural de los amantes antes de poseer el fruto del deseo” se aplica en la sobrevivencia en la espera y la contemplación sufista del otro (Quingles 26). Laylâ, a punto de morir, pide a su madre que la prepare como para desposar a su amante:

Vestidme como una novia y acicaladme.

Como ungüento para los ojos coged el polvo que haya pisado
Majnún

Vestidme del color rojo de sangre,

Pues he dado testimonio como los mártires.

Cubridme con el velo de la tierra

Que ya jamás me habré de quitar. (Nizâmî 115)

La voz poética de Ardalani reconoce la presencia del amado vívida en su memoria, más no en “esa vida verde”:

[...] e intenté como pude salvarte en mi memoria

pero tú ya no estabas

sino en mi fantasía. (*Por Recuerdos* 50)

La propuesta Ardalani va mas allá del teorema una mujer ama a un hombre.

Diremos: ‘una mujer se sobrepone a la marginalidad, seduce o se deja seducir, y se rebela contra el orden social al decidirse amar al varón de su elección’. La voz poética de Ardalani se emancipa en la cristalización del deseo: la entrega. En su declaración amorosa se distingue una revelación audaz y alternativa donde la “imperfecta” mujer se vuelve la amante digna y prodigiosa gracias a la sensualidad que le otorga el amor erótico o el anhelo por él. El deseo es el pasaporte de la amada para trascender su existencia de mujer ordinaria a gloriosa caudilla enamorada. El erotismo literario de la voz de Ardalani muestra que la mujer no está asignada a cumplir únicamente el rol pasivo de la amada, sino que el deseo erótico femenino se madura en experimentar ambos: amante y amada. Dos opuestos, sociales, psicológicos y geo-políticos se unen, se mutan y se convergen para alcanzar un resultado óptimo: la mujer que ama y es amada o la heroína audaz y la mujer en sumisión. En su exposición dramática, la voz poética de Ardalani experimenta ambos lados del binomio amada-amante y en la alternancia activo-pasivo. Cuando la pluma de Ardalani dibuja un redondeado perfil psicológico del *yo* poético femenino,

nuestra autora propone una mirada alternativa a la redención del amor erótico-sensual del ente femenino. Expone la utilidad del erotismo femenino para entender cómo la mujer justifica y trasciende su existencia física en espiritual.

Capítulo II

II. La Creación Femenina: meta-escritura y maternidad

*Os ha venido de Al-lâh una luz y una clara escritura divina,
por medio de la cual muestra Al-lâh a aquellos que buscan [...]
-(Qur'an 5·15)*

(iv)

A man and a woman

Are one

A man and a woman and a blackbird

Are one

(viii)

I know noble accents

And lucid, inescapable rhythms,

But I know, too,

That the black bird is involved

In what I know.

- "Thirteen Ways of Looking at a Blackbird" Wallace Stevens

La voz lírica de Ardalani propone el cuerpo del amado y el propio como espacio lírico para la exploración, y la creación: "Por las calles sencillas de tu cuerpo en penumbra; voy construyendo sueños¹².

¹² Véase nota 3. pp. 37.

La autora propone susodicha exploración sensual, táctil y corpórea como un proceso de meta-escritura:

...tus ojos color miedo son dos ciegos
cayendo en el abismo
navegan por mis senos
van vaciando palabras en mi cuerpo. (Y Comerás 29)

Esta creación existe no sólo como meta-escritura sino como el pináculo del cuerpo femenino-- la maternidad:

Llegué hacia ti recién parida por la noche,
Con los ojos recién desembarcados,
Con las manos sin líneas, sin montes, sin anillos.
Con el vientre acuñado a tu medida. (Y Comerás 44)

En el proceso de reclamar su espacio corpóreo-lírico, la autora reconcilia herencias antagonistas-judías, musulmanas y cristinas para amalgamarlas en su obra. En su estudio sobre la diáspora cultural y lingüística, María Rosa Menocal demuestra en su obra *Shards of Love* como la lírica romántica mantiene su legado mixto—arábigo, europeo y judío— aún vigente en nuestra época.

El cuerpo literario de Ardalani es una manifestación de este legado latente en las Américas.

El cuerpo de su poesía posee una sensibilidad enigmática que combina simbolismos orientales en un fondo cultural latinoamericano. La imagería de Ardalani tiene ecos de las jarchas romances del medievo español en los cuales los poetas cerraban sus moaxajas (*muwashshahat*) en estribillo árabe o hebreo o romance. La moaxaja—la

quintaesencia del hibridismo lírico andaluz—en su lenguaje aljamiado; es decir, el romance vernacular escrito con caracteres árabes, o en ladino con caracteres hebreos, cerraba sus rimas con broche de oro: el árabe y el hebreo clásico (Rosen 165). Como un guiño en el tiempo o como un homenaje póstumo al género literario, la voz de Ardalani sugiere el sincretismo de la jarcha. Hilvanar elementos de la lírica Al-Andaluz es un derecho legítimo en la ipsiedad hispánica. Ardalani se convierte en un vestigio lírico y latente de la propuesta crítica de Menocal, donde “el reclamar elementos árabes o sefarditas es una herencia exiliada de España en la permanencia americana desde 1492” (Menocal 6). Según Menocal, la jarcha (*kharja*) es el prototipo del cambio al ser la creación lírica que propone fluidez y oralidad, musicalidad, temas de introspección individual (el amor), alude lo explícitamente sexual, y protagoniza la voz de la mujer en la precocidad del siglo XI (25). Siguiendo la pesquisa de Menocal, la transfusión de medio oriente en América se inicia “con precisión cabalística con el embarco de inmigrantes sefarditas del exilio español en 1492”. Aunado con los posteriores viajes dirigidos por Cristóbal Colón, América hereda arrullos, llantos, y cantares en acentos mozárabes, ladinos, y castellanos que constituyen la recreación de la diáspora en el nuevo mundo (Menocal 4). Retomando éste hecho histórico, acordaremos que “la orientalidad” en la obra poética de Ardalani, es entonces, un gesto instintivo, una consecuencia natural del proceso de transculturación. Propondremos la metáfora ‘genotipo cultural’ para referir al determinismo de herencia en elementos literarios orientales en la obra de Ardalani. Dicha herencia orientalista se reconocerá tan instintiva como sería heredar un ‘genotipo’ que le determina “su cabello oscuro” o lo que le provoca durante el embarazo la llenura en “los senos de leche transparente [y] milenaria” o que durante la

gestación de un nuevo ser, se apodere de “hambres extrañas de encajes primitivos” (*De Cruz* 27,49,43). Menocal describe como la amalgama de diversos fragmentos multirraciales y multilinguistas conlleva al génesis de la lírica en el nuevo mundo (23). Ardalani describe en un proceso de metaescritura y de revelación místico-biológica, cómo su identidad de mujer evoluciona de amante irredenta a madre prodigiosa del hijo mestizo. Como un preludio a una escena de amor, imaginamos la alborada de la primera conversación diplomática entre dos mundos: Luis de Torres, un judío converso interpretando para un navegante italiano—Colón—en árabe clásico con un acento al-Andaluz a un indígena taíno del Cubanacabán (Menocal 14). El escenario caótico-multicultural precede al llanto ancestral: la creación de un nuevo orden, una nueva estética, y una reconciliación del nuevo y viejo mundo. Ardalani abraza en su obra poética posibilidades de creatividad infinita con su pluralismo y sincretismo culturales, su conciencia artística sobre la meta-escritura—escribiendo sobre la heredad ancestral de la mujer— y la meta-maternidad—su capacidad natural dar a luz una nueva lírica.

1. Pluralismo y Concepción

Luce López-Baralt declara que la literatura de la España morisca constituye un esfuerzo colectivo para preservar la identidad de la comunidad islámica contra las inmensas dificultades de la España inquisidora (*Moricos* 472). De ésta cultura cripto-musulmana surgieron los autores más combativos en una misión para conservar su herencia cultural del olvido al codificar su legado literario del *arabí* al aljamiado (del árabe *ajamiyya*- lengua extranjera). La tarea de transcripción tomó nuevos significados ya que sus secretos traductores moriscos carecían de una formación culta en el árabe clásico. Los manuscritos con sus faltas de ortografía, mestizaje lingüista e hibridismos del

árabe con el castellano propusieron una reinvención cultural y lingüística tanto para sus lectores como sus escritores. Tova Rosen propone como Ramón Menéndez-Pidal, que el lenguaje de la salida (*kharja*) de las moaxajas (*muwashshah*) era escritas en el lenguaje híbrido de la época, el neo-latín vulgar, cuyos modelos estróficos eran indígenas a la población del Al-Andalus que manejaba un dialecto de hebreo, árabe y romance antes de la Reconquista (Rosen 166). Según el testimonio de Ibn Bassam (m.1147), en su revisión antológica de poesía andaluza, *al-Dhakhira fi Mazzini ahl-jazira* (Tesoro de lo mejor de la península andaluza) esta amalgama vernácula ganaba notoriedad y adeptos en su inclusividad de temas profanos y religiosos, cultos y populares (Rosen 166). A su vez, la jarcha incluía las voces de hombres y mujeres. La moaxaja que promueve su alternatividad en su mismo nombre, *wishâh*, (una faja bordada de brocados con colores alternados) era la quintaesencia del pluralismo andalús y sus estrofas (*abyât*) polirítmicas atraían a los poetas virtuosos que pudieran reinventar el patrón excéntrico. Samuel M. Stern—erudito en las tres culturas relevantes en las jarcha—enfatisa que, la distinción de estas coplas políglotas de posible origen pre-islámico, romano y femenino, radica en el concepto de la ‘otredad’ (Rosen 178) El lamento de amor no correspondido, la imaginería erótica y una apasionada conclusión caracterizan la jarcha románica. Constituye la voz de ‘otra—no la voz que habla en la moaxaja—en una respuesta a toda la problemática expuesta en el poema. En la jarcha contesta una voz femenina suplicando o reprochando a la madre (*mamma*), oh Dios (*yâ rabb*), el amante (*al-habîb*), oh gente (*yâ qawm*) o un testigo (*al-raqîb*) su invocación sentimental (Rosen 169). La lírica de Ardalani imita, en temática, ésta propuesta pluralista. En “Camino con tus pies”, la voz lírica adquiere la visión del amado porque su cara literalmente la cubre el velo, encarna la cultura

musulmana y la psique—la reverencia a la herencia genealógica, cultural y emocional-- del amado.

La voz de Ardalani se recrea en pasajes desérticos, intrincados y escarpados al renunciar a su individualidad y, sugerentemente revelado, a su entorno de origen:

Camino con tus pies,
reconociendo en cada callejón la última piedra.
No me avergüenzan nada mis zapatos sumisos
que te siguen en la escarpada ruta de la infancia
ni mi torpeza para vestir el velo[...]
porque no tengo mas camino que el tuyo,
más jornada que esta de callejuelas intrincadas,
de casas labradas en la arena [...] (*De Cruz 27*)

En su visión ‘velada’, la amante ve el pasado ancestral del amado, a su suegra como novia virgen y al joven esposo, su suegro. El velo, vestimenta musulmana, es el manto que los cobija, une y nutre en su comitiva para la preservación del *ethos* del amado. Las monedas de la gorra atestiguan un escenario donde se desea continuar la vestimenta, la lengua- oímos llamar un ‘*al-habib*’-y la identidad cultural étnica.

Y encontramos el tiempo sumergido en ese barrio
de sílice,
intacto como si Habib acabara de pasar vestido de novio
con sus veintidós años y tu madre vestida de alegría,
el velo transparente y las monedas de la gorra[...] (*De Cruz 27*)

Esta visión repite las memorias del padre y proyecta al futuro visualizando la continuidad de esta herencia con el mestizo fruto de su propio vientre: el hijo que procrearán para la posteridad. La cotidianidad de proclamarse eterna compañera y la grandeza de caminar con los pies del amado revelan el ejercicio de la tolerancia y el respeto en una unión multicultural:

Pienso en el hijo que algún día quizá
saltará de la piedra a mi regazo,
de tu mundo de cabras y montañas al mar y sorgo
de mi mundo[...]
con el vientre sin hijo preñado de esperanza[...]
como una novia que saluda con frases de otra lengua
a tus fantasmas. (*De Cruz* 29)

Rosen apoya la postulación académica de James T. Monroe que afirma el origen femenino en la jarcha romance, y admite que “el romance era el idioma de la mujer, mientras que el árabe era hablado por los conquistadores musulmanes” (Rosen 181). En matrimonios mixtos, el romance era el lenguaje íntimo y familiar entre las mujeres y el que usaban con sus hijos. De ahí la recurrencia en la jarcha mozárabe de la palabra (*mamma*) que revela la situación femenina de una joven hablándole a la madre, contra la versión árabe (*habib*), que ocurre cuando un amante llama a su amado (Rosen 181). En “Para que no te pierdas” la voz de la amante tiene potestad de su cuerpo, su dominio emocional y su idiosincrasia cultural simbolizada con animales indígenas al nuevo mundo (cóndor, anguila y ocelote). Es la intención de la voz femenina guiar al amado en su territorio—su cuerpo—y familiarizarlo a pesar de su ceguera—falta de conocimiento a

su identidad del sexo opuesto o cosmos cultural. Los amantes se comunican por intuición en la ‘ocredad nocturna’ camino hacia la intimidad. Dicho sendero encauzará a los amantes a territorios imaginarios donde los dos se reconocen y sincretisan: los cóndores rojos escapan mientras él recorre el Nilo de su vientre femenino. En el metaforizado acto sexual sucede la concepción de dos mundos en la reunión mística de la anguila plateada y los doce peces de oro en un íntimo lugar:

de mis brazos se escapan
siete cóndores rojos
y la anguila plateada
deposita en mi cueva
doce peces de oro[.] (*De Cruz* 33)

En los últimos versos, como en la jarcha romance, se revela inesperadamente en la ‘otredad’ el resultado del viaje íntimo de los amantes. Menocal, en su propuesta sobre los ancestros de la lírica hídrida, afirma que Góngora, e incluso, el cubano Nicolás Guillén comparten un ancestro común poético formado de fragmentos ‘fantasmas’ por no pertenecer al discurso clásico. Dicha heredad poética es nuestro legado de inclusividad americana: “la esperanza y el deseo es, transparentemente, que el hijo [lírico]-híbrido sea más hermoso y vigoroso que cualquiera de los padres” (Menocal 32). Igualmente deseado y de herencia mestiza o ‘moteada’, la criatura concebida de la voz lírica también cumple aquella promesa al completar la carencia del padre ciego o la madre velada al nacer con los ojos abiertos:

el ocelote abre dulcemente
los ojos

estira la piel moteada y se prepara
a saltar de mi cuerpo.(*De Cruz* 35)

El título “Los almohadones blancos” alude un ambiente del harem como en las pinturas de Jean Auguste Dominique Ingres (m.1867), donde los cuerpos de los amantes recogidos en almohadones conciben a un nuevo ser. La voz de Ardalani repite la escena biológica de la copulación en metáforas con simbología sagrada “anguila de plata” o “peces de oro”, “esmeraldas sagradas,” “te guío [...] con incienso”, “deposita [...] la mirra.” El poema cierra en la modalidad mozárabe, (últimas estrofas tipo jarcha) con dos versos en indiscutible sobriedad:

encontramos la mar
tú me fecundas. (*De Cruz* 31)

La temática del amor erótico-sagrado ha sido una parte del contexto islámico-religioso digna de transcripción mozárabe para la formación espiritual de posteriores generaciones. Los moriscos, anti-cronistas de un mundo en desvanescencia, en su código del *Kama Sutra* versión española, detalla como orar mientras se hace el amor. En una lección inolvidable, Luce López-Baralt revela cómo el autor mozárabe aconseja prudentemente que se “debe recitar *biçmi yllahi* (en el nombre de dios) cuando se sucede la penetración, cuya ejecución debe ser amorosa y delicada [...]. En el momento de esparcir la semilla se debe orar y, después del acto, se debe decir en la mente sin mover la lengua otra oración silenciosa” (*Moriscos* 478). Parafraseando la metáfora de geográfica de Antonio Esposito aplicada a las tradiciones literarias, acordaremos que el dejar de obsesionarse con las ‘fronteras’ y concentrarse en las ‘penínsulas’, dotará al lector de una visión peninsular o intertextual en la naturaleza de los autores (Menocal 54) Al aplicar una visión peninsular

en las tendencias pluriculturales de Ardalani, se logra la concepción de una nueva propuesta lírica que abrazan sincretismos sin negar la trascendencia oriental ni la latino-americana, propone una nueva trascendencia: *moza-americana*.

2. Meta-escritura y gestación

Ardalani expone a sus lectores a un muestrario de imágenes portadoras de mensajes que se comunican a través del inconsciente colectivo antes de develar su mensaje lírico concreto. El propósito no es esconder, sino enriquecer con imágenes simbólicas que otorgan el poder de revelar más de un significado al lector. Este fenómeno aparece también en las leyes reveladas a Moisés en el desierto del Sinaí. Aunque aparentemente básicas y sencillas, releer ‘la ley’ (*Torá*) otorga una revelación actualizada a sus estudiosos. Así como las interpretaciones futuras del *Torá*, las nuevas interpretaciones de la lírica gestada en la frontera mexicana, revelarán al lector su médula judeo-arábiga sin sacrificar su híbrido enriquecimiento a través de una voz de mujer, fronteriza y multicultural. Las nuevas interpretaciones del *Torá* como un redescubrimiento de la verdad ya dada, pero no como conocimiento discursivo de ella. Como una lectura sagrada, cuando la palabra divina se lee, ésta se recrea en nuevos significados. En la dialéctica talmúdica existe una relación entre la revelación y la razón en estudios rabínicos. Maimónides (1135-1204), sigue la pauta Aristotélica y congracia el cábala con el pensamiento helenístico. Maimónides explica esta relación de modo asociativo en su comentario al pasaje respectivo de la *Mishná*¹³

“Conocer es lo que recibimos (sin la intervención de nuestra actividad voluntaria). Pero los conceptos de la comprensión se adquieren de dos modos: o al abstraer la forma (de la

¹³ La *Mishná* (Del hebreo estudio, repetición), es un cuerpo exegético de leyes judías compiladas, que recoge y consolida la tradición oral judía desarrollada durante siglos desde los tiempos de la *Torá* o ley escrita, y hasta su codificación a manos de Rabí Yehudá Hanasi, hacia finales del siglo III.

materia), elaborando así un concepto de esta; o al alcanzar conceptos a partir de las formas abstractas en sí, sin convertirlas en cognoscibles, sino tomándolas como conocimiento como tal por su mera existencia; eso es comprender” (Maimón, 334).¹³

En este contexto trataremos a la obra poética de Ardalani como escritura cuya revelación dada sugiere más de un significado. La utilización de una imagen complementaria antes de la culminación de cada verso contribuye a la polisemia. En “Para mi noche sólo” existe un común acuerdo, una suficiencia en la exclusividad de los amantes. Los cuerpos de arcilla moldeándose de la noche al alba, nos sugiere al arquetipo de la primera pareja, Adán y Eva, y su creación divina según el libro del origen—*Bereshit*: “formó el hombre del ‘polvo de la tierra’ y del soplo de vida que recibió para tener alma viviente” (Génesis 2:8). La voz lírica sigue el acuerdo con el *Mishná* dieciséis del tratado Avot donde “todos somos partícipes junto con el creador para perfeccionar y terminar la inmensa tarea que es la creación” (*Mishná* 2-16). Los amantes son relacionados de manera Jungiana con la primera pareja del Edén, pero aquí, el creador es el acto de la entrega sexual que los forma, moldea y re-crea de dos seres a una nueva creatura a partir de dos seres. Este nuevo significado se corrobora con otra escritura del *Génesis*: “Por tanto, dejará el hombre a su padre y a su madre, y se unirá a su mujer, y serán una sola carne” (Gen 2:24). Los versos de Ardalani lo atestiguan:

Para mi noche solo tu noche
oscura y vasta
la manta de tu cuerpo
que desgarras sus ansias
la arcilla de los cuerpos

mojándose en el alba[...] (*De Cruz 37*)

Ardalani hace ejercitar en sus lectores lo que Maimónides promulga sobre la cuidadosa lectura del Mishná. Conocer la palabra [divina] es recibir. Los amantes se convierten en una ‘sola carne’ al re-encarnar en una tierna creatura de la selva tropical, un ‘tigrillo’ resguardado por su ambiente natural. Son, así, los amantes protegidos en una idílica jungla. Es el acto sexual personificado como un creador divino que los mece en el vaivén sexual hasta dormirlos y guardarlos temporalmente de una muerte insalvable. La polisemia se destaca aún más cuando se descubre que esta transformación transpersonal también alude a otra herencia indígena americana donde a través de un viaje chamánico el espíritu de la persona se transforma en animal de poder sagrado. El transformado chamán es considerado un guardián que toma una forma de animal y lleva al alumbrado a una conexión esencial con la naturaleza. La voz de la autora, a través de la comunión sexual con el amado, goza de una transformación chamánica en ‘tigrillo’ o animal de poder que denota una comunicación intrínseca con su natura de mujer y con la del amado.

somos el tigrillo
dormido y solitario
la selva que nos guarda
de la muerte insalvable
el indómito espacio temporal
que nos ata (*De Cruz 37*)

El acto sexual accede a los amantes un viaje a una realidad no-ordinaria en busca de conocimiento, sanación, o en el caso de la voz poética, un instintivo viaje a la semilla. Otro viaje es igualmente aludido como el cruzar trasatlántico recorriendo las profundas

aguas azules—como ámbito masculino—sobre las barcas de sus muslos femeninos. Los amantes se difractan en metáforas complementarias e, interesantemente, evocan el encuentro de dos mundos, el cosmos masculino con el femenino, y otro de trascendencia geográfica, política y cultural: el beso de Europa al encontrar América. La voz lírica sugiere un viaje sin posibilidades de regreso en la destrucción del punto de partida. Carpentier novela el concepto de las metáforas complementarias en *El arpa y la sombra* (1979) y Menocal lo identifica como el preludio a una nueva lírica en aquel ambiguo deseo de Colón. Uno será por la reina Isabel y el otro por navegar las carabelas através del océano. Los dos temas son peligrosamente entrelazados. “La búsqueda por dinero y patrocinaje,” declara Cristóbal Colón, — “no es tan diferente de la lucha por el amor” (Menocal 52). Es menester hacer un hincapié en las últimas dos estrofas, que al estilo de la jarcha, lanzan una contraparte sorpresiva. La imagen de una súbita explosión de los retablos del muelle [europeo] en astillas representa la necesidad de re-invencción del ente masculino al entrar en nuevos dominios féminos; y por supuesto, también alude a la metáfora biológica del orgasmo.

para mi tempestad sólo tus aguas
azules y pesadas
el ruido de tus barcos
perdidos en mis muslos
los retablos del muelle
que a lo lejos estalla (*De Cruz* 37)

La siguiente estrofa ilustra literalmente la metáfora preferida por Menocal— “los pedazos”—al referirse a los fragmentos de herencias, lenguas y distintas tradiciones

como orígenes de la lírica moderna. Los amantes son sílabas unidas, dos nudos ciegos, el amante masculino comparte un órgano femenino ‘un vientre’ denotando una simbiosis entre ellos. Juntos ‘trenzan’ un infinito que recrea la imagen de la cadena espiral del ácido dextrorribonucleico (DNA)—principal componente del material genético o del símbolo matemático del infinito, ‘la lemniscata’ [∞] que es un lazo cerrado en la teoría de los conjuntos. La voz de Ardalani otorga en una lectura jungiana la gestación de un nuevo ser o una nueva palabra a partir de la unión de opuestos complementarios (códigos genéticos, sílabas o conjuntos finitos) atrayéndose.

somos dos nudos ciegos
dos sílabas unidas
en mí trenzas tu vientre
en ti trenzo infinito
el grito de mi boca mordida
que te llama (*De Cruz* 37)

El concepto de gestación es un proceso de crecimiento a partir de la nidación. La voz poética en “Sobre la mancha azul” tiene conciencia de su embarazo al invocar una iluminación o una conciencia de elementos culturales y geográficos pertenecientes al ethos del amado dentro de su ser. A su vez, las imágenes de la mar—el líquido amniótico, la cúpula—los senos, y la mezquita—el vientre maduro—son sugerencias sobrias sin descartar la sutileza y ni la sacrasidad del milagro biológico: el ser humano como la joya de la creación del universo. Al iluminar al sujeto femenino de una dicotomía compuesta de ‘muerte’ y vida ‘poblados’ se cumple otra escritura bíblica que aconseja “[...] que estáis en nuestro corazón, para morir y para vivir juntamente” (2 Cor 7:3).

inquieto hundes el rostro
reconoces aciertas
me iluminas de muertes y poblados
de borascas y mar negro
de cúpulas y redes
de mezquitas e incienso (*De Cruz* 41)

En un contexto de sensualidad, erotismo y satisfacción complementaria en la renuncia propia por el amado, las posibilidades de la voz poética adquieren un poder creativo gracias a su inclusividad femenina. La última estrofa de “Sobre la mancha” clarifica en imaginaria y, en el texto, la idea de gestación de un nuevo ser como propuesta inclusiva a un fragmentario origen, junto con el ejercicio de la meta-escritura en la conciencia lírica de Ardalani.

has puesto un hijo en el fondo de mi abismo
bajo la densidad del agua y el silencio
bajo el puente y el túnel
bajo la paz de tu palabra
y mi vientre que mece la semilla. (*De Cruz* 41)

Con lenguaje rico, colorido y majestoso, Ardalani revisita arquetipos como Adán y Eva, conquistador y sublimado, el mar y la barca, viejo orden y nuevo mundo en la postración erótica de los amados. Al evadir la directa descripción de la figura humana, Ardalani ejecuta su arte como un artista del Islam; más aun, la voz alude conceptos matemáticos y biológicos sobre la inclusión de elementos de dos opuestos. Existe un guiño a la narrativa mestiza y ecléctica de un gran predecesor literario del cuento, Alejo Carpentier, autor del

cuento “Un viaje a ‘la semilla’ ” cuyo fondo de lo “real maravilloso” se recrea en la lírica de Ardalani¹⁴.

3. Nueva lírica y alumbramiento

Las revelaciones de Ardalani emergen magistralmente de imágenes develen el concepto de su cálamo. Dicho acto ingenioso se asemeja con el ejercicio divino de recrear la palabra de Dios al leerla. El evangelio según San Juan dicta que “el verbo (la palabra) se hizo carne, y habitó entre nosotros” (Juan 1,14). El texto destaca la palabra creadora de Dios personificada y encarnada en el hijo del hombre y de esta manera, el hijo, representa el comienzo de una nueva creación. Los cristianos evangelistas creen que el acto de promulgar la palabra divina—las sagradas escrituras bíblicas—lleva a la manifestación de la creación. En “Arquetípica”, la voz se ‘abre’ como en un parto de memorias que se irán abriendo. Este abrirse implica elevarse de algo pesado y pedregoso hacia un nuevo umbral, quizás, hacia la luminosidad donde nace—entre otras primicias—la primera palabra:

Arquetípica,
abierta a la pared de memorias
de una especie brutal que se despeña
me acuesto a que surja la primera
palabra
del primer día y de la primera hora [...] (*De Cruz* 57)

¹⁵ Ambos autores, Ardalani y Carpentier, se dejan impresionar, inspirar y evocar por la gracia del Islam. Carpentier declara en su ensayo: “Anduve por calles silenciosas, perdiéndome en laberintos de casas sin ventanas, escoltado por el fabuloso olor a grasa de carnero que es característico del Asia Central. Me admiré ante la diversidad de manifestaciones de un arte que sabe renovarse y jugar con las materias, con las texturas, venciendo el temible escollo de la prohibición —aún muy observada— de figurar la figura humana”. Carpentier, Alejo. “De lo real maravilloso americano.” *Tientos y diferencias* 1967: 83-99.

En su identificación con la preñez de la madre tierra, la voz poética reconoce su origen primigenio “con cenizas de ‘Lucy’—vestigio extraordinario en el mundo arqueológico de la primera mujer *sapiens*, un homínido femenino de la especie *Australopithecus afarensis*” (De Cruz 45). Así mismo se encarna de una ancestralidad geológica tan remota como el avance glacial en el pleistoceno, “como [cuando] la tierra cuando era toda de hielo y alguna llama aun débil la partía por dentro” (De Cruz 43). Un cambio dentro de ella es inminente. Como las placas tectónicas a punto de cambiar la faz de la tierra, la voz poética acierta en su similitud geológica: “tengo hambres [...] de hemisferios hundidos de leche subterránea” (De Cruz 43). Una voracidad ajena a sus propias fuerzas la invade para completar un proceso natural a su fin: “tengo hambres extrañas, voraces, insaciables hambres concatenadas a otras hambres [...]” (De Cruz 43). Es aquí cuando biológicamente la hija de Eva justifica su existencia al procrear una nueva vida y cuando la pluma de Ardalani se vuelca en la expresión lírica de dicha experiencia. El ejercicio de ‘crear’ sobre ‘la creación’ adquiere matices sagrados—“¿Qué significaría el calostro dorado en la mitología?” y racionales “¿Qué diría Carl Jung si me mirara? (De Cruz 47)”. El reproducirse es una experiencia holística en la *psique* de la mujer y dista lejos de ser un proceso estrictamente biológico, inconsciente y pasivo en la conciencia de la sustentadora de la nueva vida. La voz de Ardalani confiesa: “En la entrega total de mi destino me naces y te acepto juramento indeleble [...]” (De Cruz 45). El acto de parir es la negación consiente, voluntaria y participativa del *yo*. Se asemeja al proceso dialéctico hegeliano de una guerra interna donde la antítesis de auto-vencerse para favorecer al ‘nuevo otro’ se desenvuelve en la síntesis de la maternidad. La autora describe al parto en el campo de batalla:

la guerra me atraviesa
con su darsena de dolor
hasta que escucho el llanto ancestral
la dulzura sensual de la ternura
la leyenda forjada con estrías (*De Cruz* 57)

La voz lírica mantiene el ritmo de “la música marítima y oscura [...] tocada tristemente en las tormentas de arena de [su] cuerpo convulso, tenso [y] filarmónico” durante los dolores del parto. Con deslindes filosóficos, el dolor del parto otorga una iluminación, alucinación del pensamiento, o dimensión fundamental de la realidad a la voz lírica que desafía a sus propias expectativas físicas o racionales y reales (*De Cruz* 59). Aquí la ‘negación de la negación’ acontece y la oposición de contrarios ocurre como ‘el padre de todas las cosas’. Según el pensamiento hegeliano el sujeto de ésta dialéctica—“el granular salvaje del desierto, “el temor [convertido] en lúgubre dolor”, “los tejidos que se trenzan de nuevo” — es la esencia íntima del ser (*De Cruz* 59).¹⁵

[...] y cuando creo angustiada que no puedo
me lanzo alucinada
como pez suicida que rompe su pecera
hasta que la vida me parte a la mitad
y la magia desdobra su alfombra de presagios
felices. (*De Cruz* 59)

¹⁶ Hegel considera que la Idea o Dios se realiza en el mundo finito (crea el mundo finito) a partir de su propio ser, y se niega a sí misma y a su infinitud transformándose en Naturaleza, la cual a su vez se negará de nuevo dando lugar a una realidad superior que incluye en su seno las dos anteriores y dando lugar al mundo del Espíritu. A su vez, el Espíritu se desenvuelve en procesos dialécticos hasta culminar en el Espíritu Absoluto y en la autoconciencia del Espíritu Absoluto mediante la propia filosofía. Echegoyen Olleta, Javier "Dialéctica." *Historia de la Filosofía*. 1996. Edinumen. 15 Feb 2008 <<http://www.e-torredebabel.com/Historia-de-la-filosofia/Filosofiacontemporanea/Marx/Marx-Dialectica.htm>>. .

Ardalani se re-crea en la escritura, pero en “Arquetípica” la voz se reproduce después de gestar nueve meses; es decir, la escritora dá a luz poemas, y la mujer da a luz al hijo del hombre. Bajo la influencia de la contradicción—alegría y consternación—la voz anuncia la exitosa reproducción de su especie—un ser de la estirpe *homo-sapiens* primigenia. Una vez abierto aquel portal de memorias ancestrales, el sujeto lírico recuerda en la sobriedad del parto que continúa su legado como digna hija de Eva:

alegre y consternada
abierta a la pared de las memorias
de una especie brutal
me reproduzco. (*De Cruz* 57)

El estar frente a un poema es enfrentar a un “cuerpo vivo, rosa sangrante que en espasmos se abre” (Palacios 8). Los versos de Ardalani se abren literal y metafóricamente a una nueva forma de poetizar al descubrir el alumbramiento. La poeta ratifica su afluente en maternidad al entretejer la angustia, la felicidad, el dolor, la fortaleza y el mismo acto de entretejer sílabas y palabras de su escritura.

Ardalani asemeja la concepción, gestación y nacimiento de su propia lírica al acto de la procreación biológica en el cuerpo del sujeto femenino. En “Arquetípica”, la voz poética se acuesta “a que surja la primera palabra del primer día y de la primera hora” (*De Cruz* 57). En “Preludio” lleva [uno] eterno en el pecho, “una extraña metáfora de angustia” (*Por Recuerdos*, 34). En “Y los labios se me duermen”, “se le deshilvanan los versos, se le parten las palabras, su pluma estéril le extraña y no olvida” (*Por Recuerdos* 21). Los calígrafos del Corán componían *hilyes* (copias manuscritas del sagrado libro) en

orden geométrico: arriba deberían aparecer las palabras en el nombre de Dios; en el centro los textos que describían a Mahoma; a los lados, los distintos nombres que recibe el profeta, y en horizontal, una azora del Corán (Luzan 1). Ardalani incluye en su *hilye* lírico, y en orden sucesivo, el origen del ser en el amor; la maduración de su propio ser, amando al otro; y la creación de un ‘nuevo ser’ cuando se ama sin reservas. Como una adoratriz sacrílega del amor en la búsqueda del Kundalini, la voz de Ardalani compara el acto sexual en la rendición total del ser y propone una interpretación no fragmentaria de la realidad hegeliana donde “lo verdadero es el todo”.

Capítulo III

Reflexiones sobre la corporalidad sagrada en Ibn Hazem y de San Juan de la Cruz

*“Cuando un ángel se enamora
es el ser humano perfecto.”
Attar*

*“Y nos fundiremos en el éxtasis, ...
jubilosos y a puerto seguro del
necio lenguaje humano, tu y yo ”
Rumi*

En el mundo islámico el amor profano—entre un hombre y una mujer--es un jardín que, si bien cultivado, lleva a la fuente de amor divino—entre hombre y Dios. El amor, en sí, es la estación o morada más elevada de las clasificaciones sufistas del amor. Aparte de ser ‘la meta más elevada’ y ‘la cumbre más alta de los estados’ (Ernst 2). De formación islámica, pero de idiosincrasia andaluza (entiéndase como una tolerante y nutrida de herencias cristiana, islámica y judía), Ibn Hazem de Córdoba recauda en *El Collar de la Paloma* una doctrina erótica dentro del islamismo y la poesía cortesana. Contrario a la filosofía cristiana donde se antagoniza la carne contra el espíritu, en la teosofía de Ibn Hazem, abraza la corporalidad del hombre para encaminarse a la divinidad. En esta teosofía del sufista cordobés existen dos mundos, el suprasensible y el sensual, se corresponden para complementar en un orden perfecto el cosmos del *homo sapiens*. Dicha filosofía erótico-divina se asemeja a la lírica de Ardalani, en la cual a través de un amor sensual y del éxtasis místico-erótico, el yo lírico se transfigura en una

mujer más completa. También en la liturgia del Cábala, van unidos el erotismo y la religión, según la propone Moshel Iden en *Kabbalah and Eros*.

En este capítulo, se mostrarán manifestaciones de los elementos de la liturgia judaica y de la unión sacro-erótica en la lírica de ardalaniesca. A partir de la investigación de Luce López-Baralt (1985) sobre San Juan de la Cruz y sus posibles influencias islámicas, es posible identificar siete símbolos recurrentes de la mística sufi, y en la sanjuanescas que se manifiestan en la lírica de Ardalani: la noche oscura del alma; las lámparas de fuego que alumbran el alma extática; la apertura y la anchura—atributos de dios; la fuente interior; y el cabello que sirve de gancho para atrapar la divinidad; el jardín del alma y los castillos del alma. Indagar los predecesores orientalistas de la poesía de Ardalani, apoyados en conceptos filosóficos de Ibn Arabi y otros místicos, permite un conocimiento más íntimo de la temática sacro-erótica-amorosa de la autora y confirma la participación de una elevación espiritual a partir del amor erótico formulado en una imagería mística-oriental.

1. La paloma revoloteante de Ibn Hazem

El tratado de Ibn Hazem, *El Collar de la paloma* (*Twaq al-hamamah*), expresa una profunda fascinación por las imágenes simbólicas. Incluso, el título tiene un significado vinculado con la filosofía neo-platónica desarrollada por sus autores islámicos. Según Ibn Dawud (m.7601), aquello que entre los hombres se llama ‘amor’, entre los dioses se llama ‘*pteros*’ o paloma revoloteante. Se trata de un antiguo símbolo del dios alado que impulsa al alma a buscar lo que es divino en ella misma. Ibn Sin. Avicena (m.1037) confirma esta costumbre aseverando en un poema célebre: “Una paloma hay en ti, noble y orgullosa, caída de lo mas alto del cielo” (Mujica 41). La voz

de la autora afirma lo mismo cuando le propone al amado que olviden su ‘sabiduría en asuntos secretos’, ‘conocimiento de la luz’, y ‘lenguas muertas’ aludiendo a un origen elevado o sabio del cual proceden los amantes. Ardalani sugiere que en su presente corporeidad, los amantes se olviden de aquel origen:

Olvidemos que fuimos sabios en asuntos secretos

Que leímos los libros prohibidos

Y entendimos el precio que se paga por conocer la luz

Por rescatar el cuerpo

Por hablar lenguas muertas y conocer señales. (*Y Comerás* 46)

Aludiendo a un versículo del Corán, Ibn Hazem insinúa que el significado del collar: “A todo hombre le hemos atado al cuello su suerte, y el día de la resurrección le sacaremos un escrito [...]” (Ibn-Hazem 295). Es así, como nuestra parte divina, la paloma, tiene que equipararse con la naturaleza misma del Ser que la engendró, el collar, y encontrar un propio destino. Las revelaciones divinas y la realidad primordial se revelan en la superficie de la imagen poética, para que el alma sea ‘colmada de todo bien’ tiene que aprender el ‘lenguaje de los pájaros’ o ‘el lenguaje de los ángeles’ (Corán XXVII 16) que ha sido la lengua primordial de Adán y que David le enseñó al rey Salomón (Mujica 44). Ardalani, en su obra de poética amatoria, utiliza significados múltiples de lo erótico y lo divino. En el ejemplo siguiente el cuerpo físico de la mujer, temblando en deseo, es la mujer es la hogaza que consumirá el amado. Una vez consumido dicho acto sacro-ritual, se detendrá aquel flujo [menstrual] en la corporeidad femenina pero también se vencerá al mal y concluirá el milagro del mar rojo al cerrar las aguas: “y comerás del pan sentado al fuego, y vencerás las sombras con la hogaza que tiembla, y habrás cerrado el mar [...]”

(*Y Comerás* 18). El símbolo y la imagen son arquetipos que el amante—y Ardalani en nuestro caso—percibe el alma, anticipando y moldeando con ellos la percepción física. Tan es así, que una imagen incorpórea puede operar como la “primera causa de la concepción espiritual y de la reproducción física” (Mujica 39). Existe un vínculo entre la realidad y su imagen, entre las ideas inmateriales y las palabras sensibles. La voz de Ardalani declara las dos conquistas de su amado; una hecha por su cuerpo y la otra lograda por su alma cumpliendo su destino:

[...] y llegarás a mí como nunca llegaste

A esta patria irredenta a este lugar buscado

A este cosmos que espera. (*Y Comerás* 27)

Al despertar ‘la paloma del alma’, ésta tiene que morir para interpretar adecuadamente (*ta’wil*) el sentido de las imágenes en el mundo natural (Mujica 42). Ardalani confiesa: “[...] y soy yo [la fuga] y me arrasas, telúrico, inaccesible, muerto, desvestido de instantes” (*Y Comerás* 33). Este autoaniquilamiento, pequeña muerte o entrega amorosa dentro del acto sexual se convierte vía fiable para que la voz poética de Ardalani se encamine hacia la divinidad.

Melancolía poética: virtud de profeta

De acuerdo con Ramón Mujica, *El collar* sustenta el concepto de la melancolía en su doctrina amorosa influido por las épocas clásicas y una antología poética titulada *El libro de la flor* por Ibn Dawud. Las tragedias griegas definieron la ‘locura melancólica’ y Platón idealizó el ‘*humor melancholicus*’ y redefinió como locura divina (Mujica 51). El melancólico era propenso a la recolección de imágenes visibles y se le daban a conocer los principios de la metafísica y los dones de la profecía. Ibn Hazem reinterpretó a Ibn

Dawud y tradujo en términos amorosos que “el deseo—ya sea sagrado o profano--era una cualidad de la esencia divina y el deseo del hombre a Dios era el mismo deseo que Dios tenía por Sí mismo” (Mujica 57). El ‘aliento’ (*nafs*) fue el ‘principio de unión’ entre lo divino y lo terreno y por eso se recomendaba la unión sexual como remedio a la melancolía porque el aliento—la vida del espíritu—era mejor conocido como el beso. Ahmad b. at-Taydid de Bagdad (894) diagnosticó acerca del beso y su nexa espiritual:

El beso ofrece el contacto mas directo con el alma del
Amado, porque la boca y las fosas nasales son las que
llevan el aliento que ha tenido un reciente contacto con
la naturaleza y las fuerzas del alma. (Griffen 7)

La voz de Ardalani describe a aquel aliento “sensual. Callado. [...] de espiritual lujuria [...] Ansioso. Melancólico [...] violento [y] electrizado” (*Por Recuerdos* 12). Con dicho poder, la evocación del *nafs* resucita el alma melancólica y reta del olvido la memoria del beso enardecido del amado. La imagen de la ‘zarza’ ardiente que no se consume nos remonta al símbolo divino que atestiguó Moisés cuando Dios le reveló que le entregaría la tierra prometida dada a Abraham en profecía (Génesis 15). En una paralela promesa, la voz lírica reclama en su ensoñación recuperar al amado—su tierra cananita —en la reveladora memoria del beso enardecido—el símbolo del pacto:

Por recuerdos viejos
por esos recuerdos
desespera eterna
la tez del olvido
resucita el alma

como si aún la amaras
y recuerdo todo,
los besos, las zarzas. (*Por Recuerdos* 20)

Ibn Hazem asegura que la enfermedad del amor puede ser curada con un beso “creo de cierto que su saliva es agua que me da la vida, aunque ella, con su amor, no me ha dejado entrañas” (Ibn Hazem 232) y en la ausencia del amado, el amante puede aspirar su perfume en sus vestidos o en sus objetos pertenecientes:

Como no puedo estar cerca de mi dueño;
Cuando insiste en esquivarme y no es justo conmigo;
Me contento con ver sus vestidos
O alguna de las cosas que ha tocado.
Así le pasó a Jacob, el recto profeta:
Cuando estaba triste por José,
Olió la túnica que de él procedía
Y, estando ciego, se curó por ella. (Ibn-Hazem 232)

La voz Ardalani no sólo cree en ‘el principio de la unión’ por el olfato al objeto físico del amado, sino también incluye a los sentidos de la vista y el oído para llevar a cabo la transferencia suprasensible con el bienquerido. Su pelo negro (apela a la vista) o el llanto (el oído) lograrán la transferencia en la memoria del amado, siempre y cuando, la amante no olvide el recuerdo o promesa de su unión:

No olvido por tí
para que recuerdes
a través de mi llanto

o de mi pelo negro
para que me recuerdes [...]
tu raíz de hombre
buscando mi suelo. (Por *Recuerdos* 14)

En la apreciación del filósofo Andaluz, buscar al amado es, en sí, la búsqueda de la unión con la unicidad creativa. Por eso, siendo la amada un símbolo del alma misma del amante, la ruptura con ella adquiere tonos cosmológicos. El amante no sabe si ello es un indicio de estar preparado para alcanzar la visión de dios o si por haber perdido su alma se encuentra en el infierno:

¿Es la hora que me despido de ti, o es la hora del juicio?
¿Es la noche en que me alejo de ti, o es la noche de la
resurrección?
Tu ruptura, ¿es el castigo del musulmán que muere y espera
encontrar mas tarde a Dios,
O es el tormento eterno de los infieles? (Ibn Hazem 203)

Con una ritualidad religiosa, la voz lírica de Ardalani acepta la ausencia del amado como una cuestión de fe a manera de promulgar sus votos del olvido. La desilusión aborda a un proceso purgatorio que se inicia para depurarla de las incredulidades “cómo quien comulga y no cree” (*Y Comerás* 47). Al sobreponerse de las ambiguas promesas que no se cumplieron, ya sean promesas de salvación eterna o de amarse por vida, la amante revela la entronización jerárquica y divina que se le otorga al carácter del amor:

Yo acepto en el nombre de esas mañanas frescas
Que repartimos entre libros y luz pan y alegría

Como quien comulga y no cree acepto la mentira

Más allá de la mano y de la hostia del cuerpo y el amén

A sabiendas de que no volverás [...] (*Y Comerás*, 47)

Aunque la poesía de muchos poetas hispano-árabes no era considerada en su totalidad sagrada, todavía retenía su valor ritual de conmover y transmitir un mensaje iniciático a su lector. La comprensión de una metáfora o de un símbolo involucraba mucho más que la mera habilidad de poder leer y escribir. El texto, en un sentido, debía convertirse en el lector (Mujica 34). La inspiración interpretativa del lector, le dota a éste de cualidades proféticas o adivinatorias, tales como el poder descifrar las constelaciones de los signos, los jardines de los ojos tatuados en los firmamentos ocultos de la mente. Ibn Hazem se propone al lector en un juego de metáforas como pastor, jardinero y espía de las estrellas que alumbran su mente. Las metáforas poéticas de Ibn Hazem no eran meros caprichos de expresión sino que, por medio de la analogía, señalaban otra manera de conocer la realidad (Mujica 35). Las metáforas abren las puertas de la imaginación a un mundo ideal o espiritual. En la siguiente estrofa, la temática del poema “Déjame que te lleve” describe la natura hétero-erótica de los amantes en su unión. Los parajes tristes, los ciruelos rojos, el desgranar de los corales (ovulación) y los ríos masculinos apelan a metáforas sobre la corporeidad biológica masculina y femenina en el acto sexual. Por medio de la trasfencia poética, la voz lírica de Ardalani establece los vínculos profundos que ligan el mundo erótico-sensible...

Déjame que te lleve a mis parajes tristes (a)

a las sombras tardías de mis ciruelos rojos (b)

déjame que te enseñe la idea primitiva (c)

del amor desgranando corales en tus ríos (d)

...con el mundo espiritual:

Déjame que te lleve por las brechas del alma (a)

que conduzca tus ecos al vértigo inicial (b)

déjame que te vuelva al principio del todo (c)

al ancestro del hombre, al silencio de Dios. (d)

(Por Recuerdos 5)

Verso, por verso la voz lírica apareja ideas sensuales con las divinas. Los ‘parajes tristes’ aluden a ‘las brechas del alma’. La ‘sombras tardías’ se conectan con el ‘vértigo inicial’-- la muerte. La ‘idea primitiva’ con el ‘principio de todo’—el nacimiento. Y el ‘desgranarse’ en ‘ríos’, con el ‘ancestro del hombre’ es volver nuestro grano de vida a la unicidad con Dios y ‘al silencio de Dios’ será formar parte de lo eterno con el Ser supremo. El amor humano tiene sus raíces ontológicas en la realidad divina y el origen del deseo en el amante proviene de un origen trascendente (Mujica 18). El amor conyugal es un símbolo poderoso de la unidad divina. La mujer en este contexto se manifiesta como el ‘eterno femenino’ siendo, al mismo tiempo, el objeto de placer sin que esto implique un culto exagerado de la sexualidad. Recordemos que la voz poética se adjudica el poder de “llevar al amante al principio de todo” (*Por Recuerdos 5*). Toda esta dinámica de opuestos—cristalizada en la poética de Ardalani—concluye en equilibrio y deja de ser un obstáculo en ‘el camino’ y se convierte en un apoyo simbólico otorgado por la ley divina. Desde una óptica islámica-andaluza, las tendencias eróticas en el amor puro—a través del esoterismo sufi—se acaban vertiendo en el gran cauce espiritual.

Guerra Santa: el *jihad* por la pureza

En Hispania las guerras entre moros y cristianos tomaron formas insospechadas. De acuerdo con Mujica la gran parte de la reconquista se logró mediante alianzas matrimoniales con el enemigo. Cuando el rey de Navarra, Sancho Garcés, recibió a al-Mansur a mitad de camino y le obsequió a su hija como regalo para evitar que éste entrara en su reino, ritual que repetiría el rey Bermudo de León trece años después, se estaban estableciendo nuevos valores de cambio (Castro 187). El matrimonio es un arma de doble filo: los vínculos de parentesco forman estructuras de significados que condicionan las actitudes y los comportamientos entre vencedores y vencidos; diferencias que terminan por disolverse en un lenguaje de sangre que incuba constelaciones de signos en la mente. El mestizaje neutraliza las armas y transforma a los gobernantes en gobernados. La lírica de Ardalani reconcilia antagonismos culturales de oriente-occidente cuando, envestida con un velo islámico, camina con los pies y los ojos del amado. El simbolismo de caminar con ‘velo’ confiere al sujeto femenino una voluntaria invisibilidad a sus prejuicios de origen occidental, para experimentar una nueva visión con los ojos del ‘otro’--el amado islámico. Con remembranza toráhica a la unión amorosa de la Sulamita del Kedar--árabe- con el príncipe de Jerusalén—judío—Ardalani metaforiza acerca del mestizaje como pacto quintaesencial de paz:

Camino con tus pies.

con el vientre sin hijo preñado de esperanza.

Camino con tus pies,

como una novia que saluda con frases de otra lengua [...]

(*De Cruz*, 27).

Asimismo, la voz poética relata su auto-vencimiento en una guerra biológica durante la descripción del parto: “la guerra me atraviesa con su darsena de dolor hasta [...escuchar] el llanto ancestral” y del ego en el sometimiento voluntario en el amor: “camino con tus pies porque no tengo mas camino que el tuyo [...]” (*De Cruz* 57, 27). En palabras de Guadalupe Cortina, Ardalani “desaparece sus rasgos atávicos [para] emerger [...] dentro de la visión del hijo y del amado” (*De Cruz* 8). De acuerdo con Raimundo Lulio, se desarrollan en Al Andalus artes teológicas de persuasión que mezclan elementos astrológicos, médicos, alquímicos, numerológicos y cosmológicos para probar a moros y judíos el misterio de la santísima trinidad (Mujica 77). Las guerras se transforman en el teatro donde se ponen a prueba las virtudes del amor humano. El Cid campeador lleva a su mujer a la torre del Alcázar para que presencie su valor: “Créceme el corazón porque estáis adelante” y un rey musulmán describe su lanza (*twail*) como si fuera mujer que al entregársela a sus enemigos, les arranca el corazón (Anónimo 32). Poniendo a prueba la virtud del amor humano, Ardalani forja su campo de batalla en la arena literaria-erótica y en la gestación de un crío mestizo que “hunda los reproches de mil generaciones” (*De Cruz* 63).

De cruz y media luna te forjamos la sangre
en una noche oscura,
ancestral y callada,
donde el amor perdió la vista de la historia. (*De Cruz* 63)

Dentro del mundo islámico, los santos son los que han participado en la guerra santa (*jiḥād*) y han muerto violentamente por ella. Para ellos Dios les ha ofrecido jardines con bienes permanentes (*Corán* IX 20-22). El profeta les recordó que las guerras externas

eran pequeñas en comparación con la gran batalla interior, ya que la verdadera victoria consistía en vencer y dominar las pasiones y los apetitos desordenados del alma carnal (*nafs*) (Mujica 78). La gran batalla era personal e involucraba no siempre una ‘muerte biológica’ sino la aniquilación en un sentido espiritual. La voz lírica de Ardalani en “Aquí tienes la sal” propone, en un tono ceremonioso dentro del ritual judeo-cristiano, la preparación espiritual de los amantes para bendecir la unión sexual, o para anticipar el milagro de la reproducción. Se maneja ambigüamente la entrega amorosa con la connotación bíblica de ‘re-partir el pan’ o buscar la unción con ‘la sal’; mientras el vencimiento de la voluntad del sujeto femenino se personifica “como el suicidio de palomas sobre una catedral [su cuerpo]” (*Y Comerás* 13). Esta descripción ritual intuye una entrega, tanto física como espiritual, y busca la trascendencia sobre la muerte— “Mójate bien las manos, no lo olvides, al agua anula al polvo” (*Y Comerás* 13) --a través de un amor comprometido:

Y somos polvo
Ve ungiéndome la frente
Desátame las manos, los pies,
frota mi vientre con la necesidad que da la ausencia.
Ponme un grano de sal sobre la lengua.
Ofréceme agua y aceite.
Entra en mi boca. (*Y Comerás* 13).

En “Compañero” la voz lírica es conducida hacia el origen divino—curiosamente guardado en su interior—más su acceso no lo es por sí misma, sino a través de la

dirección del amado. Es así, como en el auto-vencimiento, el *yo* lírico llega a un mundo imperturbable o de unión con la realidad última:

y como al mar ve abriéndome a tu paso
ve escindiendo las aguas ve dividiendo peces
y ese fondo implacable que sólo tú conoces
ese mundo de origen que guardo imperturbable [...] (*Y Comerás*
17)

En el esoterismo sufista, la belleza del amado podrá ser la tumba del amante—"espejismo mortal en el desierto de la memoria"--o "soporte de contemplación y gnosis de salvación" (Mujica 82). Cuando las envolturas del alma se cristalizan en la figura tangible del cuerpo, las envolturas existenciales se vuelven transparentes y la armonía misma de la naturaleza empieza a revelar sus secretos. Ibn Talla (m.1156), el último de los transmisores de *hadiz*¹⁸ del Occidente andalusí, metaforiza al huerto, maneja la temática gnóstica sobre las desenvolturas o etapas del amor que convierten al aprendiz en iluminado sufista. Ibn Tallá cultiva un símbolo popular de la horticultura árabe: al llegar al corazón de una alcachofa como meta máxima del iluminado. Ardalani metaforiza su

2 Los Hadices son las narraciones, relatos, relaciones de los hechos y máximas del Profeta (la Paz sobre él) transmitidos por intermediarios fidedignos.

El Profeta dijo refiriéndose al hadith:

"El fiel mira con la nur[luz] de Allah"

"Los creyentes miran con el 'ilm [conocimiento] y basira [vista] que se les da en forma especial".

Nur, en este caso, significa "ilm" y basira.

Una "tradición" del Profeta sólo se convierte en hadith cuando se ve con 'ilm y basira, un regalo de Allah al creyente.

Definición extraída del libro: Viaje al Señor del Poder
de Ibn 'Arabí

cuerpo durante la entrega amorosa, al deshacerse de sus envolturas existenciales: “por mi piel se resbala el crujir de la seda”, “desatas con paciencia los nudos transparentes”, y “la manta de tu cuerpo que desgarras sus ansias” (De Cruz 31, 33,37). También demuestra cómo su voz lírica se depura al desgajar aquellas capas que previenen el develamiento de su centro divino, y cuyas delicias del corazón son atesoradas únicamente para deleitarse en el amor puro “[...] para mi noche sólo tu jungla amanecida” y en la predestinación y monogamia “[...] y con tu daga marcas mi nombre con tu nombre” (*De Cruz* 39, 31).

Los mártires del amor son aquellos a quienes la unión total con el bienamado o la pérdida del ser individual del amante; la aniquilación y la resurrección, son una y la misma cosa. En “Antes de ti”, Ardalani reconoce la imposibilidad de saber con certeza lo que el futuro le depara, como también su ignorancia en cuanto la duración del encanto amoroso del cual está prendida. El ‘ahora luminoso’ tiene una calidad inmutable, eterna y divina trasferida por la calidad prevalente que dota al amante el amor incondicional. El símbolo espiritual de los ojos del amado como el espejo del alma, y ‘la voz’ que llama revalidan que la unión de los amantes es un encuentro trascendental que los llevará a la unicidad divina. Así como la Sulamita se ha comparado con el alma buscando a Dios a través de la corporeidad humana—“la voz de mi amado que llama” y “sus ojos, como palomas junto a los arroyos de las aguas” (*Cantar* 5:2,12), la voz lírica reconoce un reino ulterior como destino permanente:

y sin embargo ahora
hay un después
no se si largo o corto
pero sí luminoso

celeste como tu aura [...]
con tu voz
con tus ojos
hay otro reino. (*De Cruz* 67)

Cuando el amante se consagra a un amor casto y puro todos los demás son espejismos.

Ibn Hazem ejemplifica que el amar incondicionalmente es la verdadera victoria:

Te amo con un amor inalterable
mientras tantos amores humanos no son mas que espejismos.
Te consagro un amor puro y sin mácula [...]
Si en mi espíritu hubiese otra cosa que tú,
la arrancaría con mis propias manos.
No quiero otra cosa que amor. (Ibn Hazem 94)

Dentro de la jerarquía oncológica sufista, “el cuerpo contiene al alma; el alma contiene al espíritu--o el intelecto (*al-aql*)”. En éste último, es donde el místico descubre que el “Ser puro” y la “Realidad última” son una y la misma cosa (Mujica 98). La confesión poética-amorosa de Ardalani no podría estar en mejor acuerdo:

[...] el corazón destierra tu dolor en recuerdos
y así yo te perdono como un cristo de anhelo. (*Por Recuerdos* 9)

La voz femenina declara místicamente cuál mártir de amor divino con ecos místico-cristianos que la entrega total de su espíritu o alma repercute la última victoria sobre el amor propio. Este auto-vencimiento le otorga el acceso a un portal divino y alcanza la trascendencia del portal profano al sagrado. Al identificar algunos elementos filosóficos-islámicos—la paloma, la melancolía, la guerra santa—en la voz de Ardlani, reconocemos

ecos de la poesía de Ibn Hazem. Dichas referencias no serán coincidencias si reconocemos que el concepto erótico-amoroso está intuitivamente impregnado en la lírica hispánica cuando se concibe una unión genuina entre los amantes. El uso de imaginería sexualizada y del concepto erótico-místico en la poesía del amor no es exclusivo de los islámicos (aunque sí es el más prolífico). Siguiendo la pesquisa de Moshe Idel, institución en la investigación moderna de la cábala, encontramos la repetición del tratamiento místico-erótico en la literatura litúrgica del judaísmo.

La Cábala y la feminidad divina

Moshe Idel, autor de *Kabbalah and Eros*, reconoce la práctica de sexualizar a los conceptos divinos en los primeros rituales en la teúgica y en la mágica de la simbología proto-cabalística (213). En dicha obra, Idel identifica elementos de recitación, repetición y paridades de unión heterosexual con fines místicos y extáticos. Por ejemplo en la tradición esotérica de la liturgia judaica Eleazar of Worms (m.1230) escribe en *Sefer ha-Hokhmah* escribe una exégesis sobre los nombres de Dios. El texto describe a la oración como a una personalización femenina que, al elevarse como ofrenda de incienso al cielo, refleja un encuentro erótico con Dios (Idel 38). Of Worms describe a Dios—el sujeto masculino—besando a Israel y abrazando a su faz, reflejando un encuentro sensual:

*My Glory [Ga' avati] is kissing the beauty of Israel [Tiferet
Yisrael] in a light
The likeness of the face of man [I] embrace in order to describe it
The multitude of your songs are tzefirah tifarah [an adornment] on
me. (Idel, 38)*

La frase ‘la cara del hombre’ es recurrentemente interpretada como ‘la cara de Jacob’ en la tradición hebraica; es decir, la cara del ‘pueblo elegido’, o la cara del ‘ser creado’—no del creador—se le otorga una polaridad femenina para complementar la buscada unión con el Dios masculino dentro de un contexto ritual cabalístico (38). En *El Cantar de los Cantares*, el amado masculino busca el rostro femenino de la amante: “Paloma mía, que estás en los agujeros de la peña, en lo escondido de escarpados parajes, Muéstrame tu rostro, hazme oír tu voz” (2:14). Es evidente que no sólo en el sufismo musulmán, pero también en la tradición hebrea, el sujeto femenino se convierte en puente de transferencia al reino sagrado. El rostro del sujeto femenino, que al contemplarse abrirá el portal hacia la divinidad. *Proverbios*, el libro de enseñanzas del Antiguo Testamento dice que “La mujer virtuosa es corona de su marido” (12:4). Se deduce que la recitación de la alabanza u oración asciende o se entrona como una corona (obsérvese que es un objeto femenino) y “al alcanzar a un dios masculino se crea la posibilidad de *kairos*--un evento divino y erótico” (Idel 41).

En una observación filológica, Idel especifica que el término hebreo ‘*shimmush*’ que se designa para los encantamientos u operaciones mágicas también significa copulación y que el verbo invocar (*zqq* en hebreo) denota tener una relación sexual (43). Las representaciones femeninas en *Sefer ha-Hokhmah* son tres: la diadema (*atarah*) la cuál es concebida al invocar una oración sobre la cabeza de Dios. La segunda es la novia desposada y sentada a la izquierda de Dios. La tercera es la hija del rey (*bat belek*) (Idel 40). Vistas en un modo orgánico y cronológico, la hija se convierte en la novia y, por último, la desposada se convertirá en la esposa de Dios. Tres entidades femeninas que son pivótales para la unión con el santo de los santos. Dicha maduración se refleja

paralelamente en *El Cantar de Cantares* cuando la Sulamita madura orgánicamente de mujercita púber, a joven amante y finalmente a esposa del rey Salomón. En una apreciación panorámica, la obra de poética de Ardalani, que consiste en tres libros de poemas erótico-amorosos, exploya paralelamente la misma maduración de la joven amante embelesada con las primicias del amor en *Por Recuerdos Viejos, Por Esos Recuerdos* (1996); a una mujer madura, amante y esposa comprometida en *Y Comerás del Pan Sentado al Fuego* (2001); a mujer holística: espiritual, sexual y orgánicamente realizada en la maternidad en *De Cruz y Media Luna* (2006).

Como en los poemas litúrgicos de inspiración cabalística, la poesía de Ardalani tiene elementos sonoros y rítmicos de recitación. De acuerdo con la tradición mística de la Cábala, la repetición o mejor dicho proclamación de nombres de Dios en hebreo, lleva a una experiencia poderosamente extática. La lírica de Ardalani imita las proclamaciones rituales. La repetición en “Para mi noche sólo” proclama tres veces a manera de encantamiento; primero “Para mi noche sólo tu noche,” segundo “Para mi tempestad sólo tus aguas” y en la última estrofa, “Para mi noche sólo [...] tu jungla amanecida” cierra el poema en la quinta estrofa en el primer y en el último verso (*De Cruz* 37). Declarar, una y otra vez, el mismo concepto de exclusividad entre los amantes, imita en concepto y en ejecución a la mística cabalística. La práctica de Ardalani de unir polaridades femeninas y masculinas en metáforas recuerda a la litúrgica del texto *Sefer ha-Hokhmah*. En el mismo poema, Ardalani insiste en la polaridad. La amante es la noche, y el amado es el alba. Ella es la tempestad, él las aguas del mar. Él es el navegante del barco que se pierde en sus muslos femeninos. Si ella es el mar abierto, él es el muelle. Y en un ciclo completo, denotando una perfecta integración de dos polos complementarios y

connotando una elevación o iluminación del punto de partida, ella es la noche y él es su jungla amanecida (*De Cruz*, 37).

Dentro de la poesía litúrgica de la cábala, la oración—ente femenino—busca la perfecta integración con el dios masculino, tema que se repite en *El Cantar*. En la lírica de Ardalani, el sujeto femenino—la amante o la madre—es la parte activa que busca y procura al bienamado varón o al hijo. El ente masculino permanece pasivo, no por falta de iniciativa, sino por estar ‘entronado’ en una posición primordial. La amante describe al varón: “Las sombras te dibujan [...] como un pescador sentado [...] no hay prisas en tu rostro” y “Recuesto tu cuerpo nacarado [...] para tu sueño recién aparecido” (*De Cruz* 41, 47). Convirtiéndose ella en la figura axial y dinámica que propicia el viaje a lo eterno, a lo salvo, o lo divino: “La obscuridad azul germina puentes por donde cruza a salvo la savia que alimenta el hambre de tu boca” (*De Cruz* 69).

En el corpus del texto *Sefer ha- Meshiv* (1470) escrito en España, existe una virgen sexualmente receptiva hecha de fuego (Idel 41). Esta asociación del fuego y de la mujer joven que al desposarse se convierte en vía al eterno es, según Moshe Idel, una imagen proto-cabalística. Israel se convierte en esposa y virgen hasta concebir el hijo de su esposo:

At the time of the redemption the mystery of the messiah will come forth for Israel. Until that time she will remain a virgin, and then the supernal spirit will enter her mouth...this is the mystery of the constellation of Virgo. (47)

En el poema “Camino con tus pies,” Ardalani alude a la novia virgen en la figura de la suegra y en el yo poético. Mediante una caminata en escarpados pasillos de sílice, intuimos el símbolo de una procesión de bodas mientras la voz lírica camina de la mano

del amado: “y encontramos el tiempo sumergido [a] Habib vestido de novio [...] y tu madre vestida de alegría, el velo transparente y las monedas de la gorra” (*De Cruz* 27). El *yo* poético vislumbra en sus pensamientos el instintivo propósito de procrear a un hijo y lee, en los fantasmas del amado, profecías de predestinación bíblica que su mente no razona, pero su espíritu las maneja: “con el vientre sin hijo preñado de esperanza [...] como una novia que saluda con frases de otra lengua a [los] fantasmas [del amado]” (*De Cruz* 29).

La voz de Ardalani describe en “Para amarte” una semejante inseminación sagrada con insinuaciones de predestinación, como si los amantes fuesen creados desde el principio de la creación, el uno para el otro: “[...] vas regando en mi vientre/ esmeraldas sagradas/ con tu daga marcas/ mi nombre con tu nombre” (31). Los ejemplos de teología cabalista correlacionada con nombres de Dios clarifica el papel erótico que se desempeña en el simbolismo de la mística judaica, en donde la unión con dios o cópula divina, incidentalmente, está descrita con la unión de los amantes heterosexuales. En la visión de Yehuda ben Ya'qar, el ‘Bendito Sea Él’ y *Knesset Israel*—asamblea de Israel— aparecen como una pareja sexualmente diferenciada, descritos como el novio y la novia. ben Ya'qar establece el concepto de Israel como la novia del Sábát. Éste último simboliza, en la enumeración de la cábala, la sefira novena: *Yesod*—el novio. La unión entre el falo divino—*Yesod*— y la morada de dios—*Shekhinah*—es concebida como la inseminación de la entidad femenina descrita dentro del entorno ulterior de los sefirot—lugar sagrado donde las almas emergen (Idel 51). El Sábát, el día que Dios descansó, es personificado como entidad masculina de una potencia divina que preside sobre la fertilidad debido a una asociación del verbo *va-yinafash*, (él descansó) derivado de la misma raíz de la

palabra alma (*nefesh*) (Idel 51). Esta interpretación establece un nexo entre el Sábat, el justo, el noveno sefirat y la procreación. En la cábala la deidad masculina *Yhwh*—Yavé—es siempre referida en el texto como “el justo” (51). Según Moshe Idel, la cábala teosófica no restringe las descripciones eróticas o sexuales de las *sefirot* [bajas]. (213).

Para nuestros fines, concluimos que la lírica de Ardalani coincide con ejemplos de literatura semítica religiosa. Esta vez, en recursos técnicos literarios (repetición, recitación y complementación de polaridades heterosexuales) con la literatura litúrgica de los judíos asquenazíes presentada como erótica-cabalística en la propuesta de Moshel Idel. Acercarse a influencias cronológicamente menos lejanas, la obra de San Juan revela coincidencias fascinantes utilizando algunas de las conclusiones de la extenuante investigación académica de Luce López-Baralt y Miguel Asín, sobre San Juan de la Cruz y el Islam, destacaremos unas paridades encontradas entre los símbolos del místico renacentista y Ardlani.

2. El Cántico de San Juan

El “Cántico Espiritual” es conocido como el poema místico más misterioso renacentista de España por su discurso erótico-místico (López-Baralt y Pacho 41). Siguiendo los pasos del investigador arabista Miguel Asín, López-Baralt continúa la búsqueda del ‘eslabón perdido’, indagando la posible influencia islámica en San Juan de la Cruz. No resuelve la cuestión, pero sí concluye que San Juan es más islámico que sus posibles influencias europeas—San Bernardo, San Buenaventura Ruysbroek, Walter Hilton, Meister, y Eckart (46). Para el análisis de la poesía de Ardalani lo que nos interesa de la mística de San Juan son los símbolos enumerados por López-Baralt: la noche oscura del alma; las lámparas de fuego que alumbran el alma extática; la apertura

y anchura—atributos de dios; la fuente interior donde aparecen los ojos del amado en el momento previo al éxtasis; y el cabello que sirve de gancho para atrapar la divinidad; el jardín del alma y los castillos del alma (44). En la visión de Meléndez Pelayo y Dámaso Alonzo, el poeta místico se aísla en su género literario de sus coetáneos renacentistas (López-Baralt y Pacho 44). Su lenguaje múltiple, o “infinito” metaforiza al amor divino con “asombrosas coincidencias sufistas” como si conspirara versos con el mismo ibn Arabi de Murcia (m.1240 a.c.) “desafiando la línea del tiempo y a la celosa guardia la inquisición española” (López-Baralt y Pacho 44). Se puede afirmar que la innovación de San Juan en “Cántico Espiritual” demuestra una simbología islámica, y en términos de López –Baralt, “desconceptualiza al lenguaje asignando diferentes sentidos a un mismo vocablo”. ‘Desconceptualizar el lenguaje’, es entonces, un uso común en poemas cuya naturaleza ambigua describen al amor como erótico o divino—dependiendo de la interpretación del lector. En palabras del místico carmelita, “las almas amorosas (entiéndase místicas) con figuras, comparaciones y semejanzas antes rebosan algo de lo que sienten y de la abundancia del espíritu vierten secretos y misterios [que] parecen ‘dislates’” (López-Baralt y Pacho 42). Es precisamente este éxtasis inteligible precisamente que se encuentra en la poesía de Ardalani. Analizaremos símbolos de espiritualidad sufista en su lírica como manifestaciones mística-eróticas, y como sello de una poesía que desemboca en el delirio poético. Es a través de una desinhibida corporeidad que Ardalani consigue la elevación de la sensualidad a la divinidad.

La Noche Oscura del Alma

El yo lírico en “Llegué tarde” se asigna sentidos no sólo simultáneos en un mismo pasaje sino contradictorios en la descripción el desfogue amoroso:

Llegue con el deseo vivido y doloroso
como una fistula abierta al polen de la carne
llegué desnuda al desamparo
sumergida en la sombra
de peces de tu espalda. (*Y Comerás* 43)

Las contradicciones que parecieran ‘dislates’ son el deseo doloroso, la figura escatológica de una fistula—condición patológica que usualmente es interna—¡abierta!, la desnudez en el desamparo y el sumergirse en los peces de la espalda del sujeto masculino. Nos encontramos racionalmente náufragos ante la propuesta de Ardalani. Siguiendo la directriz de San Juan, a través del consejo dado a la hermana Ana en su prólogo al *Cántico*, es interpretar bajo la exclusión de lo racional, que asignará nuevas apreciaciones al lenguaje y permitirá transpirar o sentir el delirio poético. La prescripción sanjuanista será que: “[...]la sabiduría mística [...] no ha menester distintamente entenderse para hacer efecto de amor y afición en el alma, porque es a modo de la fé, en la cual amamos a dios sin entenderle (López-Baralt y Pacho 40)

La aparente incongruencia de la última estrofa de Ardalani parece obviar es el delirio poético. Se palpa el desgarramiento, la vulnerabilidad, el rechazo atestiguado por la espalda del amado, el abatimiento de estar sumergida en las sombras, y la vulnerabilidad de abrir una fistula—algo de por sí doloroso—para perjudicarlo aún más. El *yo* lírico nos habla de llegar a destiempo al amor y de no tener la aceptación incondicional que ofrece la redención del amor. En el concepto sufista de Ibn Arabi, ‘la apertura’ es la “dolorosa morada de la sequedad contraria a la ‘anchura’ que representa la posesión tranquila de Dios” (López-Baralt *lenguajes* 474). El delirio poético de Ardlani es la incongruencia del

lenguaje y coincide con el concepto de la ‘apertura’ sufista que no dista lejos de la anchura. El lenguaje del delirio (carente de orden racional) transmite efectivamente la emoción de perderlo todo, incluso el amor propio. Es aquí donde encontramos la experiencia de la noche oscura del alma. El esposo del “Cántico Espiritual” habla de “los miedos de la noches veladores” como la pesadilla de la amante dormida y conjura a toda la fauna y flora “que cesen vuestras ira y no toquéis al muro”. Este momento dramático surge justo antes de haberla desposado en el huerto a la sombra reparadora del manzano. El desbordamiento de la llenura que dota el amor sensual y que se acaba desbocando en miedo, noche e ira, cumple una función catártica de descubrimiento interior. Esta misma idea de traspasar de una emoción extrema a otra, de igual y contraria naturaleza, invita al amante hacia la intimidad con lo trascendental. Es decir, la noche más oscura del alma lleva a la luz más brillante. “Cántico” cierra con la noche transformada en serenidad y unida a la llama:

Allí me mostrarías

Aquello que mi alma pretendía, [...]

En la noche serena

Con llama que consume y no da pena.

En “En la noche del cuerpo” Ardalani capta con afinidad palpable el milagro de una experiencia divina. Una vez que se desvanece el cansancio físico—la materialidad del cuerpo—aparece el portal. La voz lírica sugiere que lo oscuro, la muerte, está a un paso de a nuestro origen divino, aquel que vagamente recordamos sólo por intuición o memoria:

En la noche del cuerpo

Hay milagros que rasgan el cansancio del sueño
Hay túneles abiertos a la humedad del tacto
Especies desconocidas que brotan amparadas
Por el azul oscuro, lenguajes inconclusos,
Olores reconocibles tan solo a la memoria
fragmentos
escombros. (*Y Comerás* 40)

Las Lámparas de Fuego

La iluminación, o llama es un símbolo universal de sabiduría y contacto con la divinidad. El motivo de iluminación es común a toda la mística islámica que la denomina como el *zawa'id* (exceso de luz o de iluminación espiritual en el corazón) (López-Baralt y Pacho 250). La lámpara alumbra místicamente el centro del alma del sufí en la vía mística: Bayazid celebra tener dentro de sí la lámpara de la eternidad; Attar explica convertirse en el mismo fuego: “¿Qué es *wajd* (éxtasis)? / convertirse en fuego sin la presencia del sol”..[y] Ibn Arabi enseña que el corazón es la habilidad de Dios y el gnóstico debe ‘alumbrarlo con las lámparas de las virtudes celestiales’ y divinas hasta que su luz penetre en todos sus rincones” (251). Esta tradición parecería tener origen en los abundantes comentarios a la famosa azora de la lámpara del Corán: “Allah es la luz de los cielos y la tierra. Su luz es como una hornacina en la que hay una lámpara; la lámpara esta dentro de un vidrio y el vidrio es como un astro radiante” (*Corán* 24:35). Esa misma metáfora que los apasionados sufíes utilizan a lo largo de la edad media, San Juan la redactaría más tarde en la “Llama de amor viva” describiendo el momento cuando su alma se transforma en Dios:

¡Oh lámparas de fuego
en cuyos resplandores
las profundas cavernas del sentido,
que estaba oscuro y ciego,
con extraños primores
color y luz dan junto a su querido! (López-Baralt y Pacho 13-18)

En el poema “Yo era muda”, la voz de Ardalani describe inicialmente al sujeto femenino como ‘imperfecto’, entre otros ‘desgarrados’ calificativos. La poeta lanza en una plétora de veintisiete adjetivos imágenes de su ser discapacitado—muda, ciega, sorda, coja, manca, estéril, etc.—que describe a el desahucio de su cuerpo, o en los términos sutiles de San Juan “la profunda caverna”:

Temblorosa. Loca
Resquebrajada. Triste
Herida como perra
Con hijos atascados perpetuamente
Al vientre. (Y Comerás 19)

Repentinamente surge el cambio. De efecto inmediato como acontece un milagro, la presencia de un ser divino “enlucernado” altera la visión defectiva del *yo* poético. El acompañamiento del sujeto de luz llena al *yo* lírico de gracia y entrega “con extraños primores” “luz y color junto a [la compañía] del querido”. Las astilladuras y orificios convierten al defectivo envase humano en una lámpara que destella reflejos:

Y súbitamente tú
Enlucernado. Pristino

Enjambrado de estrellas

Sosegado. Prodigio.

Rebuscando el milagro

En lo hondo del abismo. (Y Comerás 20)

Ardalani experimenta, aparte de la llama redentora, el fuego contenido en objetos de deseo—partes físicas o espirituales pertenecientes al amado. El sujeto femenino es el recipiente donde se vierte la virtud del fuego divino y transformador a través de la personalizada “mirada” o “deseo” del amado. El poema “El deseo se cuenta” describe al fuego del amado como “parias llamantes” que huyen hacia, y buscan, el refugio en el cuerpo de la amante (Y Comerás 29). En “Van vaciando tus ojos”, los ojos del amado “prenden antorchas rojas que lanzan en torrentes recién aparecidos” (Y Comerás 29). Los ojos del amado son intrigantemente descritos como “poseídos”, pero luego, esclarecen su virtud benigna cuando éstos “descubren el secreto de la luz” y adquieren el poder de “trastocar las aguas del deseo en vino” (Y Comerás 29). El fuego purificador del amado parece obedecer a un libre albedrío (“procaces olvidan el mito que los trajo”) fuera de la voluntad del amado. Dicho fuego no sólo otorga placer y posee un poder constructor sino que también quema el pasado maligno que pudiera infectar a los amantes “[dejando que] todo ard[a]”. Ardalani describe la voracidad del susodicho fuego en la mirada del amante:

[tus ojos] prenden antorchas rojas

Que lanzan en torrentes recién aparecidos

Poseídos descubren el secreto de la luz

Que los mueve

Miran con imaginación
Trastocan las aguas del deseo en vino
Queman la barca que los trajo
A esta orilla [...]
Y todo arde. (*Y Comerás* 29)

Existe otra legendaria llama cuyos orígenes ancestrales reclama la voz poética. Una llama de origen instintivo en la mujer, perteneciente al planeta de tierra, y proveniente de la madre naturaleza. Todas ellas comparten la misma llama y se concatenan en una sola identidad femenina. Esta llama es latente en el desconocido interior subterráneo del espíritu femenino “como cuando la tierra era toda de hielo y alguna llama aún débil la partía por dentro” (*De Cruz* 43). La voz lírica reconoce “tener el vientre marcado para siempre con ‘cenizas’ de Lucy” (*De Cruz* 45). Dichas cenizas insinúan el resultado de la incineración simbólica del único vestigio del ancestro humano más antiguo como mujeres: la homínida *australopithecus* consumiéndose en el tiempo sin agotarse su herencia. Ardalani sugiere la llama de la primera mujer como una eterna vigilia dentro del ente femenino. Es también, en el acto misterioso de engendrar, capacidad dotada por el Creador de todo, que la divinidad visita al sujeto femenino. Como signo de aprobación divina, en “Para amarte”, los amantes entregan sus cuerpos al fuego de la unión sexual y al acto de la procreación mientras “el brillo del infinito” se vislumbra “sobre de la tienda que los resguarda” (*De Cruz* 47). Pero ultimadamente, es en la llama de la maternidad, o en palabras de la autora, “rebuscando el milagro”, donde la voz lírica descubre la quintaesencia del amor incondicional. “Y súbitamente tú. Enlucernado. Pristino. Enjambrado de estrellas” (*Y Comerás* 20). Ardalani describe al

deseo de tener un hijo como “esa nostalgia luminosa que se filtra invisible...antes del vientre que fue vientre” (*De Cruz* 65). Ya que después del hijo “hay un después [que] no se [sabe] si largo o corto pero sí luminoso” (*De Cruz* 65). Dotada con “senos de fuego dorados [...] amamanta [al hijo con] el calor, la hierba cruda, [y] el instinto supremo [de] su lluvia” (*De Cruz* 69).

La Apertura y la Anchura

Según López-Baralt la mención de los estados de angustia—o apertura—y de anchura—o dilatación espiritual—en la poesía de Ibn Arabi y San Juan, aluden al misterioso, maleabilidad y apertura del lenguaje creativo que resultan en propuestas expresivas no sólo múltiples sino infinitas (López-Baralt *Lenguajes* 477). Aplicando la propuesta del “lenguaje infinito” a los posibles “dislates” lingüísticos en la poesía mística, encontramos que la obra lírica de Ardalnai expresa, en su contradicción tautológica, vulnerabilidad y emancipación al mismo tiempo. Cuando la voz lírica enumera en veintisiete adjetivos del delirio poético de sentirse desahuciada y declara conceptos irracionales—“herida como perra con hijos atascados perpetuamente al vientre” o “revuelta como huérfanos en medio de la guerra,” intuimos que no es errata semántica, sino una certeza emocional hecha para transferir una sensación profunda e intangible (*Y Comerás* 19, 20). “Yo era muda” concluye en dilatada espiritualidad:

Y súbitamente tú.

Enlucernado. Prítino.

Enjambrado de estrellas.

Sosegado. Prodigio.

Rebuscando el milagro

En lo hondo del abismo.

(*Y Comerás* 20).

Ardalani acierta, con el uso de un lenguaje infinito, llevar al lector a la apertura—angustia—o la anchura—el desosiego del alma.

La Fuente de Agua Viva

En la fértil imaginación de Kubra, “las concentricidades del alma se dan en la forma de siete pozos que el alma interior, inflamada de amor, tiene que subir hasta alcanzar la última luz de la verdad” (López-Baralt *Islam* 258). En el *Futuhat* de Ibn Arabi “la fuente es un espejismo (*sarab*) que el místico sediento cree ver, y, al advertir su error, descubre en cambio a Dios y a si mismo” (López-Baralt *Islam* 263). San Juan utiliza el agua y el fuego como elementos capaces de reflejar a Dios y de transformarse en él: “oh dichosa alma!... que eres también el pozo de aguas vivas...” (*Cántico* 12) y respalda la imagen del pozo con la cisterna del pasaje bíblico de Jeremías: “Y así, aunque es fuego, también es agua; porque este fuego es figurado por el fuego del sacrificio que escondió Jeremías en la cisterna, el cual cuando estuvo escondido era agua, y cuando le sacaban afuera para sacrificar era fuego (Jer. 38:10). En el “Cántico” el reformador carmelita poetiza al agua como fuente interior: “¡Oh cristalina fuente/ si en esos tus semblantes plateados/ formases de repente/ los ojos deseados/ que tengo en mis entrañas dibujados!” (12). San Juan entrelaza el símbolo de la fuente con el de los ojos de Dios, que se reflejan en las aguas plateadas del manantial. La asociación intensifica su profundidad cuando recordamos que en los ojos, a su vez, se refleja el interior—las entrañas-- del iluminado.

Ardalani coincide con San Juan en la correlación de las entrañas con su interior acuático. Ella utiliza “una cueva” como símbolo del vientre femenino donde el amado

deposita “doce peces de oro” en el umbral divino donde ocurre el rito de la concepción (De Cruz 33). Es en el reino de las aguas donde los amantes de Ardalani hacen el amor, “para mi tempestad, sólo tus aguas” (*De Cruz* 37). El amante será un ‘oriundo’ dentro del ambiente acuático-marítimo que es el dominio de la amada. En “Sobre la mancha azul”, el amado es “un pescador sentado en su barca ajada por la sal” y un nadador cuyas “manos sosegadas van braceando en su pelo” (De Cruz 41). La fuente, noria o pozo de la voz lírica es “un abismo” donde la habilidad del amante para franquear esa locación misteriosa es, definitivamente, dirigida por una intuición divina hacia el vientre que así mismo como entorno divino:

has puesto un hijo en el fondo mi abismo
bajo la densidad del agua y el silencio
bajo el puente y el túnel
bajo la paz de tu palabra
y mi vientre que mece la semilla. (*De Cruz* 41)

Ardalani representa el entorno femenino del embarazo y la maternidad inundados de líquidos divinos. Existe “la música marítima de Shwan” durante los dolores de parto (De Cruz 49), el líquido amniótico como “un mar desbordado” en su cuerpo, “la leche subterránea” (*De Cruz* 43) que es también “transparente, milenaria y eterna” (*De Cruz* 49) y hasta de proporciones míticas como un “calostro dorado” (*De Cruz* 57) que reafirman la esencia divina de esta agua existente en la profundidad de la fuente o ente femenino. Dichos líquidos poseen una sacralidad ajena a la natura humana del sujeto femenino. La voz lírica reconoce la paradoja de ‘poseer algo ajeno’ cuando le declara al hijo—“pececito plateado”— que “brotaste de las algas de un mar desconocido” (*De Cruz*

61). Pero de una extraña manera, esa agua divina contesta a la llamada de la voz lírica: “Voy a llamarle al mar para que cante las canciones de mi sangre” (*De Cruz* 61). En una inequívoca virtud divina, esta agua al ejecutar su “música marítima”, consuela las hambres y el espíritu del bienamado. La lírica de Ardalani coincide en el símbolo místico de las ‘aguas de vida’ con Ibn Arabi y San Juan, pero al agregar adicionales líquidos sagrados al repertorio de aguas divinas, la poetiza propone al ente femenino, en su capacidad de dar el objeto—líquido—divino como a un sujeto semi-divino.

La Atadura del Amor

La versión de *El Cantar de Cantares* de Fray Luis menciona el hilo del arete que viste la amada como un lazo que ata el corazón del esposo. “El corazón, Esposa, me has robado

en una sola vez, que me miraste, / con el sartal del cuello le has atado De León *Cantar* (4:9).

Se añaden dos objetos en la participación del juego lúdico de la seducción: el cabello liso “entre esos tus copetes tan hermosos/ tu cabello parece una manada/ [...] el pelo todo liso, y relumbrando” y el lazo carmesí de la amada “Hilo de carmesí bello, y polido / son los tus labios, y tu hablar gracioso (*De León Cantar* 4: 1-2) La imagen del amante atrapado afectivamente por los rizos de la amada no es ajena a la tradición de los sufíes, y con siglos de anterioridad, “se habían vertido el motivo poético del rizo o cabello que enamora y aprisiona” (López-Baralt *Islam* 279). Lopez-Baralt asegura que San Juan dá muestras de conocer la equivalencia de *zulf* o rizo del cabello que es el gancho con el que tantos sufíes como Ibn Arabi y Mahumud Sabastari atrapan a la divinidad (o se dejan atrapar por ella). San Juan retoma en la lira treinta del “Cántico” el símbolo de la atadura,

pero en una interpretación más compleja, el amante es invitado a entretelar con ese rizo piedras preciosas y flores completando la imagen de una “guirnalda” barroca:

De flores y esmeraldas,
en las frescas mañanas escogidas,
haremos las guirnaldas
en tu amor florecidas,
y en un cabello mío entreteladas (De la Cruz *Obra* 18)

Es evidente la simbiosis de dicho encargo. La laboriosa manualidad de tejer la guirnalda en los cabellos de la amante estará hecha de elementos que provienen de ambos. Las flores que fueron “florecidas en [su] amor [de hombre]”, es decir, son provenientes del amado. Las esmeraldas por su color, sugieren que son las extensas praderas—no menos preciosas— del “ejido” por donde se ha “perdido” el sujeto femenino enamorado (López-Baralt y Pacho 18). En San Juan, otra referencia al lazo en singular es un sólo cabello el cual voló de la cabellera del sujeto femenino y al aislarse, la imagen del rizo reposando en el cuello de la amante, prendió—cuál gancho sufista—al amado (lira 31).

En una manualidad amorosa, para crear a un hijo, el amante de la voz lírica de Ardalani teje, ata y crea nudos con la información genética de los amantes. La voz lírica describe la paciencia y la certidumbre del amante en su labor:

Tú jamás titubeas
Caminas como un ciego
Que anda su destino
Desatas con paciencia
Los nudos transparentes [...] (De Cruz 33)

A su vez, los amantes son atados el uno con el otro en “el indómito espacio temporal” durante el acto sexual (*De Cruz* 37). En este mismo espacio, Ardalani describe vigilar a “los ruidos de la noche” que “se enredan” por obra del viento (*De Cruz* 47). Y como una obra de macramé biológico, el vientre preñado del sujeto femenino es descrito con “encajes primitivos” (*De Cruz* 43). Sobre la misma idea, la personalización de ‘la noche’ se muestra como la ‘artista creadora’ de un nuevo ser, el *yo* lírico la describe “enreda[ndo] obscuridades y ata[ndo] la carne [de la amada] a otra (*De Cruz* 29). El poema “Pesadilla” en su contraparte, sugiere la destrucción del inicio de vida fecundo— “la semilla amatista”-- en el vientre materno. La sugerencia del aborto se dibuja con “el corte” súbito y “de tajo” sobre “las cadenas atadas a la cuna violácea” (*De Cruz* 51). La voz lírica concluye con el verso: “no habrá perdón posible” (51).

Hay productos más complejos que guirnaldas entrelazadas en la poética de Ardalani; por ejemplo, la herencia de una mujer son puentes colgantes y seguros. Las mujeres de Ardalani son de naturaleza inclusiva y reconciliadora. La autora describe “[las] manos de [una mujer] vieja [donde le] cuelgan puentes por los que cruzan confiados los recuerdos” (*De Cruz* 53). En “Los dolores de parto”, el vientre—que esta hecho de nudos tejidos—“se trenzan” a la respiración armónica del bajo[y] al granular salvaje del desierto” (*De Cruz* 59). Existe otro lazo, de naturaleza más ambigua y controversial que no ata. Cuando Ardalani escribe: “Amo tu cuerpo contristado en el látigo blanco de tu padre” (*Y Comerás* 31), la voz poética pudiera aludir al amor de compasión y al deseo de restaurar las memorias infantiles del amado o a la mórbida oportunidad de herir al sujeto del deseo vulnerado. Vale la pena mencionar este “látigo blanco” porque, en su función destructiva de flagelar, antagoniza con la laboriosidad

constructora de la atadura. La presencia del látigo balancea y ‘señorea’ a la cosmo-visión de la voz lírica: determina que hay una conciencia madura de las fuerzas del bien y del mal. Para finalizar con el símbolo de la atadura, el acto de tejer—delicada labor atribuida típicamente al sujeto femenino y a los dedos finos de los niños—“como las alfombras del Karastán” (*De Cruz* 85) — enreda nuevos simbolismos en la propuesta biológica y divina de la poetiza. En la simetría perfecta del acto sexual, los tejedores *par excellence*—los amantes de Ardalani—son una creación divina, y por ende, su acto de atar, como el fruto de su mutuo trabajo, será un tejido de fabricación humana pero de inspiración celestial.

El Jardín Interior

El alma como estado de unión concebida como un jardín místico o huerto florido es otra muy extendida imagen en la mística sufista y europea. López-Baralt coteja el estado unitivo de Nuri con el pensamiento sanjuanista. Nuri de Bagdad, en su *Maqamat al-Qulub* describe sus maravillosas flores, lluvias, olores y vientos como elementos alegóricos en el huerto (*Islam* 276). Nuri celebra el olor indescriptible del jardín o el alma en unión mística: “Dios—Alabado sea sobre la faz de la tierra—[tiene] un jardín. Quién huele su olor no tendrá deseos de paraíso. Y ese jardín es el corazón del místico” (López-Baralt *Islam* 276). En la visión renacentista de San Juan, el paraíso ya existe dentro del alma del místico porque la pequeña muerte del iluminado permite el acceso al jardín del alma. “Cántico ” describe la unión en esta vida, del alma personal con Cristo. Recordemos que en el “Cántico ” no es la perfección del paraíso: las raposas maltratan las viñas en cierne y los amantes se pierden; empero, existe la consolación de la sensualidad como anticipo de lo que viene en Cristo. San Juan habla del deleite de los aromas del jardín: “El austro que ayuda a abrir las flores y derrama su olor, es el espíritu

santo... que, cuando este divino aire embiste en el alma, de tal manera la inflama toda... y aviva y recuerda la voluntad y levanta los apetitos que antes estaban caídos y dormidos al amor de Dios” (De la Cruz *Vida* 676). El *Cantar de Cantares* de Fray Luis describe los aromas orientales llevados por el viento:

jardín todo plantado de granados
de juncia, mirra, y nardos muy preciados.
Donde también el azafrán se cría,
canela, y cinamomo muy gracioso,
y toda suavidad de especería,
linaloe con todo lo oloroso (De León *Cantar* 4:12-14)

Los vientos ibéricos que olean el espíritu extático del San Juan, heredados de las versiones españolas del *Cantar de los Cantares*—el cierzo y el ábrego—adquieren en sus glosas un nivel místico a menudo reconocible como islámico:

Deténte, cierzo muerto;
ven, austro, que recuerdas los amores,
aspira por mi huerto,
y corran sus olores,
y pacera el amado entre las flores(lira 27).

Así como el cierzo y el austro son adaptaciones literarias para describir un entorno físico o geográfico, Ardalani convierte a la amante y su cuerpo en la horticultura e identifica su reproducción con la fenomenología orgánica. De joven, la voz lírica es el nardo ajado en la prisa del deseo erótico (*Por Recuerdos* 14). El orientalizado jardín europeo de San Juan o del *Cantar* se convierte en la vastedad de las junglas americanas

en la expresión poética de Ardalani: “Tú floreciste junglas entre mis rosas claras y dibujaste almendros en vastedades anchas” (*Por Recuerdos* 37). A ella le “brotan de su pecho azahares de fuego” (*Por Recuerdos* 16). El amante es el explorador o colonizador perplejo en la abundante natura de la amante. La voz lírica es pródiga como su continente americano: “tú fuiste descubriendo mis virginales pampas” (*Por Recuerdos* 37). Los vientos australes o del cierzo se convierten en “vendavales”, o mejor dicho, a andrógenas tormentas tropicales que urden la concha nácar de sus afeminados arrecifes caribeños: “tú echaste vendavales donde yacía calma y te quedaste siempre rebuscando mi nácar” (*Por Recuerdos* 37). El asalto del deseo erótico masculino es “la parvada que irrumpe enloquecida al vientre del eclipse” (*Y Comerás* 34). Recíprocamente, cuando la voz se entrega “surgen de su boca aves hechas vuelo” y de su “adentro le nacen águilas de acecho” (*Por Recuerdos* 16). El cuerpo de la voz lírica es el hábitat indomable, que en su bonanza, describe a su cauce de vida con amazónicas dimensiones: “Besaste el río de corriente salvaje que mi vida ofrecía” (*Por Recuerdos* 12). El amante es el hombre que penetra “su raíz en [su] suelo” y “el loto sediento [que bebe] su anhelo” (*Por Recuerdos* 14). El sujeto femenino de Ardalani es la tierra hospitalaria que cobija “semillas, plantas y encajes primitivos”, la que dá de mamar con el “caracol alegre” de sus pezones “un calostro dorado” y “su vientre vacío [suelta un aroma] a cilantro” (*De Cruz* 43, 75, 57, 75). El símbolo del jardín, como “la jungla interior” se culmina en imágenes naturales e indómitas que describen el alma de la amante. La amante posee un corazón—o alma—salvaje:

Si te acuestas aquí [...]

y tocas con los dedos el corazón salvaje

de la tierra mojada y amarilla [...]

sabrás entonces amor por qué te tuve. (*De Cruz* 71)

En la traducción del *Cantar de los Cantares* de fray Luis existe un hermoso jardín donde se cultivaba azahar, canela y cinamomo. La viña florida o el deleitoso jardín, del “Cántico” es el alma de San Juan de la Cruz. Y la jungla amanecida, o iluminada de Ardalani, es la ofrenda generosa a su vida, su amante y su hijo(s). La entrega del cuerpo de la voz lírica se convierte en “la tierra prometida” al amante “corsario” y es “el pan” de vida de donde se nutre el crío. “Desarropada” de cualquier instinto de preservación, la fortaleza de la voz lírica radica en su generoso derroche a sus amados. La jungla interior de Ardalani abarca otro el simbolismo del espíritu americano como el paraíso incorruptible.

Los Castillos del Alma

Coetánea de San Juan, Santa Teresa de Ávila también da muestras insignes de la mística sufi en sus moradas o en sus castillos concéntricos del alma (López-Baralt *Islam* 280). Pero fue inicialmente en el siglo IX que Ibn ‘Ata’ Allah de Alejandría en su *Morada de Corazones*, (*Kitab al Tangir fi isqat al-Taqdir*) rindiera una explicación de las moradas. López-Baralt nos muestra una evidencia en este pasaje del tratado VIII:

[...] las moradas de la certeza mística y la luz que a todas ellas inida aseméjanse a los muros o cercos que rodean la ciudad y a sus castillos, los muros son las luces y los castillos son las moradas de la certeza mística, que circundan la ciudad del corazón. Para aquel cuyo corazón esta rodeado por el muro de la certeza y cuyas moradas, que son los muros de las luces a la manera de castillos, están integras y

firmes, no tiene Satanás camino para llegar a él ni a su casa encuentra habitación en que reposar.

(López-Baralt 273).

El párrafo alude a una guerra santa donde el caballero espiritual defiende desde su alma el ataque del enemigo, Satán. El alma interior es comparada a un objeto preciado en los ojos del amante y de Dios. El alma en éxtasis del místico creara su propia protección o coraza espiritual, cual celoso castillo fortificado. De acuerdo con Ibn Allah, el estado de plenitud en el amor divino automáticamente repelerá a Satanás. En la *Subida* (De la Cruz *Vida* 502), el místico carmelita habla de “la cerca y las murallas del corazón” pero es la enigmático final del “Cántico Espiritual” la que está sostenida sobre “la alegoría de esta lucha victoriosa sobre el demonio en el castillo inexpugnable del espíritu del místico” (Luce-Baralt *Islam* 273). San Juan concluye su victoria contra las fuerzas malignas en la descripción del sosiego y la total ausencia de la turbulencia.

En la literatura del *Cantar de los Cantares*, el sujeto femenino es admirado y de aspecto imponente, mientras su cuerpo es comparado como un objeto digno de cuidarse, celarse o cerrarse. La dicotomía de la Sulamita en la literatura del Antiguo Testamento es que su presencia es fuerte, pero su cuerpo—arma de dos filos—la puede condenar o emancipar. Cuando el amante alaba la belleza de la Sulamita, la compara a una fuente sellada y un huerto cerrado (*Cantar* 4:12). Las hijas de Jerusalén también sugieren construirle “un palacio de plata si su hermanita es un muro” (*Cantar* 8:9). A lo cuál ella contesta afirmativamente agregando adicionales fortificaciones en su cuerpo: “Yo soy muro, y mis pechos como torres/ Desde que fui en [los] ojos [del amado, soy] como la que halla paz” (*Cantar* 8:10).

La voz lírica de Ardalani y de la Sulamita celebran el cuerpo en la intimidad exclusiva y predestinada con el bienamado. La voz lírica lo delata declarando: “vas regando en mi vientre [...] y con tu daga marcas mi nombre con tu nombre” (*De Cruz* 31). La Sulamita también confirma la exclusividad mutua: “Yo soy de mi amado, y mi amado es mío” (*Cantar* 6:3). Si entendemos al amado como un símbolo de Yahvé, Allah o de la divinidad suprema, encontraremos que ésta exclusividad es la clave para comprender el estatus sagrado y divinamente privilegiado del sujeto femenino. Interpretaremos a la relación de fé como la fortificación misma y al cerco como la salvación dada por la relación de absoluta dependencia en el amante. El evangelio de Isaías propone a la relación con el Señor—amante—como una ciudad fortificada donde el iluminado—amado—tiene libre acceso a su protección: “En aquel día cantarán este cantar en tierra de Judá: Fuerte ciudad tenemos: salud puso Dios por muros y antemuro (*Isa* 26:1). El sujeto femenino se convierte en el puente a la luz y la contemplación de su belleza lleva al éxtasis o unión con Dios. Esta es una asociación establecida en la mística del sufismo y de la cábala. Por esta razón derivamos que la presencia ‘sagrada’ de la amante, no sólo eleva al iluminado, sino también aleja al demonio.

En la interpretación de San Juan, sus glosas explican (en un sentido espiritual) que Aminadab significa el demonio, el natural adversario del alma: “Pero el alma ya está en contemplación y el demonio solamente no osa llegar, pero con grande pavor huye muy lexos y no osa parecer” (De la Cruz *Vida* 783). Las equivalencias fundamentales serán: el corazón de la amante como fortaleza, ciudad murada, cerco y sobre todo, que Satanás no tiene acceso al alma en el momento de la unión extática. Sobre la inaccesibilidad de Satanás como el enemigo vencido, San Juan resuelve el triunfo espiritual en el “Cántico”

con tres imágenes. La primera, la huida de Aminadab; la segunda, el cerco sosegado como el alma en calma y por último, las aguas descendientes justo al final de su poema. En la apreciación de López-Baralt, la ausencia total del enemigo del alma marca para los espirituales musulmanes el grado óptimo y último del éxtasis: “es la garantía absoluta de las alturas espirituales” (López-Baralt *Islam* 273).

Ardalani trata al cuerpo femenino como un reino en espera a ser descubierto (*Y Comerás* 27). No hay corazas, fortalezas, ni murallas protectoras que la propongan inaccesible para el amado en el cosmos material. A excepción del poema “Antes de ti,” donde su entidad representa “el reino del desvarío, del desorden y del desconcierto” antes de la aparición del hijo prístino, la voz lírica contiene una fuerza interior sin resguardos medievales (*De Cruz* 65). Lo que hace inaccesible al sujeto femenino es su imponente naturaleza amazónica: su laberinto—“te guío en mis laberintos rasgados con incienso,” su profunda obscuridad—“para mi noche sólo tu noche oscura y basta,” sus aguas profundas—“para mi tempestad sólo tus aguas [...] y tus barcos perdidos en mis muslos” y su presencia autoritaria y majestuosa—“coloco entre mis piernas la espada que matará al dragón/ abro el damasco rojo [...] mis gárgolas vigilan” (*De Cruz* 37, 31, 37, 47). La voz lírica alienta al amado al guiarlo en el silencio y en la noche— “recorres callado el Nilo de mi vientre” —a través de animales aliados—“le robo a la otredad nocturna siete cóndores rojos [...] y una anguila plateada [para] que te gui[é] los pasos” (*De Cruz* 33). En una apreciación general de su obra, la amante de Ardalani no tiene ‘resguardos’ porque todo lo que acontece o sucede dentro de mis dominios, recursos y dentro de su capacidad, está hecho con su consentimiento (inclusive cuando muestra su

vulnerabilidad) —“las noches llegan y se marchan y tu guerra incendiada no da tregua” (*De Cruz* 51).

Aplicando la teoría del éxtasis sanjuanista, la voz lírica de Ardalani permanece en un estado extático durante su entrega amorosa, dicho estado evita las demoníacas distracciones de los deseos egoístas o temerosos. La voz lírica pudiera sostener una guerra con las fuerzas del mal al “desarropar cualquier maledicencia de la yegua nocturna” (*De Cruz* 41). El deseo de Ardalani se diferencia del querer combatir a “las raposas del deseo” de San Juan. Es un deseo más islámico que cristiano, ya que éste es de origen divino y conduce al cuerpo y al alma hacia la elevación mística. En “Para Amarte,” la voz relata el ‘trance místico’ del amado como “[un] sueño recién aparecido” y devela un ambiente ritual en la unión erótica de los amantes orquestado por los cantos de la amante-sacerdotisa:

para tu sueño recién aparecido
murmuro cantos bajo la luz dorada
del samovar pulido por tu sombra (*De Cruz* 47).

El cuerpo es el entorno sagrado, castillo o “catedral,” donde una vez que el amado llega a su destino (el cuerpo femenino), no existe pecado, temor o vulnerabilidad en su sacralidad amorosa erótica (*Y Comerás* 13). “Aquí tienes la sal” propone el mismo ambiente ritual donde la amada, con tono y autoridad de una sacerdotisa dictamina la liturgia sexual—“Ve ungiéndome la frente [...] frota mi vientre con la necesidad que da la ausencia” —, bendice sus cuerpos—“Ve sahumando mi piel” —y busca la trascendencia espiritual de su unión material—“Entra y no salgas más. Aquí se inicia el mundo” (*De Cruz* 13, 14). El espacio amoroso en la obra de Ardalani es cualquier recinto

donde la entrega erótica suceda. En el milagro de fundir dos cuerpos en uno, sus almas tienen la capacidad de explorar la morada espacial de sus cuerpos. La voz lírica describe “caminar por las calles” del amado—como si él fuera una ciudad— convencida que su mesiánica colonización justifica la existencia del sujeto masculino:

Camino convencida de que antes de mí
todo esto no era mas que un pueblo fantasma,
una latebra gris por donde desgarraban seda
los gusanos [...] (*De Cruz* 39).

Los castillos y moradas del alma, acerca la obra de Ardalani a la imaginería cabalística y la sufista. Su heroína, la amante consumada en su entrega, es una caudilla enamorada preocupada más en su extática entrega que en sus posibles vulnerabilidades.

Son múltiples las filiaciones literarias-místicas islámicas, judaicas y cristianas que se manifiestan en la obra de Ardalani. Existen entre la lírica de Ardalani y la poesía cortesana y filosófica de Ibn Hazem coincidencias deleitables. El *Cantar de los Cantares*, poema erótico-clásico, deja indudablemente una huella en la propuesta de Ardalani. Rasgando la superficie de la poesía litúrgica de la cábala, se develan paralelismos en su tratamiento de recitación, repetición y paridades de unión heterosexual con fines místicos y extáticos con la literatura de éste género. De la obra mística de San Juan, es posible identificar siete—número de significación divina en la cábala—símbolos recurrentes en la mística y sanjuanista en la poesía de Ardalani. Los parámetros de esta investigación, apenas abre las compuertas de las posibles influencias literarias y filosóficas de la poetiza. Sin embargo es posible afirmar la presencia de influencias orientalistas—muchas de ellas localizadas cronológicamente en el medievo español—

que esculpen la sensibilidad y la estética de la lírica ardalanesca. Elvia Ardalani contiene en su orfandad desconocida, su soledad rebelde, y su entrega incondicional (física, emocional y espiritual) una propuesta amorosa, cuya dialéctica resulta tan erótica como mística.

Conclusión

En conclusión final, el cuerpo lírico de Ardalani propone sincretismos que abrazan conceptos de un *eros* semítico tanto islámico como judío. Sus versos aluden del *Cantar de Cantares* y su entrega total se asemeja a la idea del amor urdí del poema Laylâ y Majnún. Roza en su sensualidad concepciones sufistas de Ibn Arabi y otros coetáneos medievales sobre la contemplación de la belleza para alcanzar la divinidad y la depuración del alma. Compone en su cuerpo de poesía un tratamiento de meta-escritura al describir la formación de sus ideas, sílabas y palabras. Conecta la formación de su lírica con la procreación de un nuevo ser dentro del cuerpo femenino. Al reconocer sus pluralismos da a la luz una nueva lírica que reconcilia herencias otrora opuestas, pero en la contemporaneidad hispánica son consideradas híbridas y reconciliadoras. En su misticismo se reconocen huellas de la teosofía de Ibn Hazem de Córdoba y del “Cántico Espiritual” de San Juan de la Cruz. En la pesquisa por encontrar sus predecesores literarios, encontramos la lírica de Ardalani tan erótica como mística. A través del medio sensual, trasciende su búsqueda erótica a la identificación con lo divino. Al desenhebrar los símbolos clásicos sufistas en su poesía, llegamos a la conclusión que su propuesta lírica es tan arcaica como contemporánea, tan castiza como latinoamericana. El cuerpo de poesía amorosa de Ardalani engendra vía un ‘lenguaje infinito’ un nuevo cuerpo erótico-

místico—como sus influencias místicas españolas—y transmite en su polisémicas ebriedad desde el delirio poético al éxtasis literario.

Bibliografía

- Al-Yerrahi, Sheir y Muzzafej, Ozak. *El Amor es El Vino: Relatos de un sheik Sufi en América*. Argentina: Biblios, 1999.
- Ardalani, Elvia G. *Por Recuerdos Viejos, Por Esos Recuerdos: Poemas de Amor y Otros . Anclajes*. Matamoros, Tam.: Encuadernaciones Arciéaga, 1989
- , Elvia G. *De Cruz y Media Luna*. Ed. Bilingüe. Trad. Francisco Macías Valdés. México: Claves Latinoamericanas, 2006.
- , Elvia G. *Y Comerás del Pan Sentado Junto al Fuego*. México-USA: Claves latinoamericanas, 2001.
- , Elvia G. *Miércoles de Ceniza*. Connie Palacios. "Prólogo" México: Miguel Angel Porrúa, 2007. 8-23
- Autor Desconocido. Misshaniot. Trad. R. Iona Blickstein. "Tradtado Avot." Moreshat Net Cap 2-1604 May 2006 31 Feb 2008
<<http://www.moreshet.net/web/project/katava1.asp?codeClient=839&CodeSubWeb=0&id=29525&projId=7163>>.
- Ross, Brann. "Judah Halevi." *The Cambridge History of Arabic Literature: The Literature of Al Andalus*. Ed. María Rosa Menocal, Raymond Scheindlin, Michael Sells, 1era ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 265-281.
- De León, Fray Luis. *Cantar de Cantares: Colección biblioteca personal de Jorge Luis . Borges*. Buenos Aires: Hispamérica, 1985
- De la Cruz, San Juan. *Obra Completa*. Edición de Luce López-Baralt y Eulogio Pacho. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- Castro, Américo. *La realidad histórica de España*. Madrid: Editorial Porrúa, 1975.
- De la Cruz, San Juan. *Obra Completa*. Edición de Luce López-Baralt y Eulogio Pacho. Madrid:

- Alianza Editorial, 1991.
- , San Juan. *Vida y Obras de San Juan de la Cruz*. Ed. Jesús de Crisógono, Jesús del Niño Matías, Lucinio Ruano. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1962.
- Ernst, Carl W. "Las etapas del amor en el sufismo persa primitivo de Rabea a Ruzbahan." *Revista Sufi* Número 8 13May 1992 18. 22 Feb 2008
<<http://www.nematollahi.org/revistasufi/leertex.php?articulo=106>>.
- Griffen, Louis Anita. *Theory of Profane Love Among the Arabs: the development of the Genre*. New York: University Press, 1971.
- Ibn Hazem, Abu Muhammad Ali. *El Collar de la paloma*. Trad. Emilio García Gómez. Madrid: Alianza Editorial, 1971.
- Idel, Moshe. *Kabbalah and Eros*. New Haven & London: Yale University Press, 2005.
- Isa Waley, Muhammad. "Mawlana Yalal Al-Din Rumi y La Espiritualidad Islámica". *LibreríaMundo Árabe* 20 Nov 2007 31 Jan2008
<<http://www.libreríaMundoarabe.com/Boletines/n%BA54%20Nov.07/MawalanaYalalAlDinRumi.html>>.
- López-Baralt, Luce. "Los lenguajes infinitos de san Juan de la Cruz y Ibn Arabi de Murcia." Centro Virtual Cervantes. 29 Feb 2008 <http://www.cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/06/aih_06_1_121.pdf>.
- , Luce. "Los Moriscos" *The Cambridge History of Arabic Literature: The Literature of Al Andalus*. Ed. María Rosa Menocal, Raymond Scheindlin, Michael Sells, 1era ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 472-487.
- , Luce. Pacheco, Eulogio. San Juan de la Cruz: Obra Completa. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- Maimonides, Moses. *The Code of Maimonides: Translation of Mishneh Torah*. New Haven, Yale University Press, 1949.
- Menocal, Maria Rosa. *Shards of Love: Exile and the Origins of the Lyric*. Durham and London: Duke University Press, 1994
- Mujica Pinilla, Ramón. *El Collar de la paloma del alma: Amor sagrado y amor profano en la enseñanza de Ibn Hazm y de Ibn Arabi*. Madrid: Hiperión, 1990.
- Nizâmî. *Laylâ Y Majnûn*. Trad. Jordi Quingles. Barcelona: Torre de Viento, 2001.
- Quingles, Jordi. "Prólogo, traducción y notas". *Layla y Majnûn*. Segunda ed. Barcelona: Torre de Viento, 2001. 1-31.

Rosen, Tova. "The muwashshah" *The Cambridge History of Arabic Literature: The Literature of Al Andalus*. Ed. María Rosa Menocal, Raymond Scheindlin, Michael Sells, 1era ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 165-189.

Said, Edward W. *Orientalism*. Nueva York: Vintage, 1978.

Versión Reina-Valera. *La Biblia*. Reno, B & H Publishing, 2007.

VITA

Anaisabel Ortiz Avila nació en Torreón Coahuila, México el 15 de mayo de 1973, hija de Oscar Ortiz Chavarría y Rosario Avila Terrazas. Después de completar la educación media en la Preparatoria Carlos Pereyra en 1991, acudió a San Antonio College en San Antonio Texas donde completó en título de Radio Televisión y Cine en 1995. Ha trabajado de locutora, maquillista y maestra de español. Acudió a la Universidad de Texas en el Paso y se tituló de una licenciatura en Periodismo y Español. Posteriormente en 2003 ingresó a la Universidad de Texas State-San Marcos e ingresó al departamento de Español. Vive con su hijo de dos años, Matthew Santiago, en New Braunfels, Texas.

Dirección permanente: 1740 Logans Pass

New Braunfels, TX 78130

La tesina fué mecanografiada por Anaisabel Ortiz-Avila.

