



Revista Chilena de Literatura  
ISSN: 0048-7651  
rchilite@gmail.com  
Universidad de Chile  
Chile

Invernizzi, Lucía  
PRESENTACIÓN DE LOS LIBROS SINFONÍA DE LA ARMONÍA DE LAS REVELACIONES  
CELESTIALES DE HILDEGARD DE BINGEN Y THE VOICE OF SILENCE  
Revista Chilena de Literatura, núm. 66, abril, 2005, pp. 129-136  
Universidad de Chile  
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360233397010>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

### III. DOCUMENTOS

#### PRESENTACIÓN DE LOS LIBROS *SINFONÍA DE LA ARMONÍA DE LAS REVELACIONES CELESTIALES* DE HILDEGARD DE BINGEN Y *THE VOICE OF SILENCE*

*Lucía Invernizzi*

Universidad de Chile

Lo primero que me surge decir sobre el libro que hoy presentamos es que se trata de un tipo de obra poco frecuente en nuestro medio.

En primer lugar, por su objeto: un texto del siglo XII –*Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales*– constituido por setenta y tres composiciones líricas escritas en latín por la religiosa benedictina renana Hildegard de Bingen, destinadas a ser cantadas, en diferentes momentos litúrgicos, por las monjas del Monasterio de Rupertsberg, del que ella fuera fundadora y abadesa.

En segundo lugar, por el trabajo académico que se objetiva en esta publicación en el que efectivamente se integran diversas perspectivas y prácticas disciplinarias para enfrentar y resolver, con ejemplar rigurosidad, las dificultades que plantea la tarea de abordar un texto latino medieval que expresa una experiencia interior esencialmente visionaria y de hacerlo accesible a un lector actual, de habla castellana. Dificultades que conciernen, por una parte, a la traducción de este conjunto de poemas escritos en latín medieval, pero que, como se nos advierte en la Introducción, presenta variantes respecto a las normas lingüísticas de la época e, incluso, en alguno de los poemas incorpora términos de la “lingua ignota”, creada por la propia Hildegard. La competencia de María Isabel Flisfisch sorteó esas dificultades y entrega la primera versión íntegra en lengua castellana de la *Sinfonía*..., de la cual hasta ahora solo existían una traducción al inglés y otra al alemán, ambas en edición crítica del texto y una selección de poemas traducidos al español por Victoria Cirlot.

Por otra parte, están las dificultades que plantea una producción lírica religiosa que se sustenta en una visión de mundo propia de la cultura medieval cristiana que la autora comparte, pero de la cual también, en algunos aspectos, difiere.

Abordando esas dificultades desde una perspectiva que integra filología, estudios literarios, históricos, antropológicos, filosóficos, musicología, el equipo editor, constituido por María Isabel Flisfisch, María Eugenia Góngora, Italo Fuentes, Beatriz Melí,

María José Ortúzar, establece los setenta y tres poemas en versión bilingüe latín-castellano y acompaña cada poema con el respectivo comentario para así alcanzar el objetivo que el equipo se propuso, el que, según se afirma en la Introducción, no fue hacer una edición crítica del texto, sino “poner a disposición del lector la lírica hildegardiana” y “brindarle una posibilidad más amplia de interpretación textual al proveerle de claves de lectura”.

Declaración que resulta modesta a la luz de los contenidos de estos comentarios que regularmente se inician estableciendo la forma de la tradición poética religiosa –antífona, responso, himno, secuencia– que cada poema actualiza y el tema que en ella se plasma para, desde allí, desplegar las concepciones religiosas, los conceptos teológicos, la tradición bíblica que dan fundamento y se manifiestan en las composiciones hildegardianas, precisando, en muchos casos, el desarrollo de esas concepciones en la historia de la cristiandad y observando su expresión tanto en el conjunto de los textos producidos por Hildegard como en el interior del corpus de poemas que conforman la *Sinfonía*. No faltan tampoco en los Comentarios, las referencias a los distintos manuscritos que reúnen la obra lírica de Hildegard ni el cotejo con las ediciones en inglés y alemán en que ella se había difundido hasta ahora.

El amplio despliegue de información y, sobre todo, las redes de relaciones intra y extratextuales que se establecen en los Comentarios, sumados a la exposición de los temas y problemas que la lírica hildegardiana ofrece para su estudio, constituyen, a mi modo de ver, no solo una propuesta de claves de lectura, sino una valiosa contribución al conocimiento de la lírica de Hildegard de Bingen, la que, según nos dicen los editores, si bien ha sido objeto de preferente consideración por parte de musicólogos y artistas, no lo ha sido igualmente desde la perspectiva de los estudios literarios.

A ese estudio contribuye este libro en el que la mirada se vuelca sobre las figuras, imágenes, temas, formas poéticas, tópicos, disposición textual de la *Sinfonía*, para situarla en el contexto de la cultura cristiana y en la tradición de la poesía religiosa latina de la Edad Media, advertir los desvíos que, respecto de ellos, se observan y así presentarnos la lírica de Hildegard de Bingen como manifestación de la libertad intelectual y creadora de esta mujer que, en el ámbito de la Iglesia del siglo XII, dominado por la presencia y autoridad masculinas, se forjó una identidad y adquirió una posición que la autorizaron para participar activamente en la vida religiosa y cultural, y producir obras en las que propone nuevos sentidos para elementos significativos de la cultura, la tradición y creación literarias religiosas de su época.

El estudio aborda este aspecto –a mi juicio, decisivo para la comprensión y valoración de la lírica hildegardiana– a partir de la observación del texto en el plano de la *dispositio*. Ella revela que el orden asignado por la autora a los setenta y tres poemas en el texto de la *Sinfonía* se establece conforme a la concepción jerárquica medieval del mundo que Hildegard comparte y manifiesta al disponer los poemas en una secuencia que se abre con los dedicados a la Trinidad –Dios Padre. Hijo, Espíritu Santo; se continúa con los referidos a María, los ángeles, santos, vírgenes, a la Iglesia, a algunos santos y santas de especial devoción de la religiosa y de la comunidad benedictina; y se cierra con las seis composiciones de la sección titulada “Cantos Misceláneos” que retoman los temas y figuras de María y la Trinidad para destacar, respectivamente, la

Maternidad de María y los atributos de Dios Padre, su Sabiduría y, en especial, su Caridad.

Pero el análisis de los poemas, en el plano de sus temas, imágenes, figuras, revela la presencia de elementos que introducen en esa secuencia relaciones, relieves, valoraciones, sentidos que no corresponden estrictamente a los postulados en el discurso religioso medieval y que responden a concepciones particulares de la propia Hildegard. Así, por ejemplo, la idea de la “predestinación divina”, según la cual el mundo fue creado para que Dios se hiciera hombre en María, siendo la razón de ello no “el pecado y su redención por Cristo”, sino “exclusivamente el amor de Dios por los hombres que lo había llevado a querer hacerse uno de ellos y desear su propia encarnación”, por lo cual este acontecimiento se constituye en el fundamental de la Historia Sagrada, al que todos los restantes—desde el Génesis al Apocalipsis—están subordinados y en relación con el cual se establece la importancia y sentido de todos los acontecimientos y actores del relato bíblico.

El estudio propone que esa concepción de la Historia Sagrada es el “relato subyacente” que da fundamento a la estructura textual de la *Sinfonía*, a la vez que constituye expresión de la “individualidad poética” de Hildegard, de su particular pensamiento religioso y de la libertad con que ella se plantea frente a las concepciones religiosas dominantes en el contexto eclesial donde produce su obra. Así se nos dice: “En la *Sinfonía* nos encontramos con el relato cristiano medieval, compartido por la Iglesia contemporánea de Hildegard; sin embargo, como autora de esta poesía religiosa, ella se apropió del “relato compartido” y propone —creemos que con gran libertad— una “historia sagrada” en la que la valoración de los distintos acontecimientos y personajes le es propia”.

Esta afirmación que, a mi modo de ver, es la hipótesis que preside y orienta este estudio, se constata en el análisis de temas, imágenes, figuras, relaciones intra y extratextuales, el que revela que el relieve, valoración, sentido de los diferentes elementos poéticos se determina desde esa Historia Sagrada, centrada en la Encarnación que, como relato subyacente, sostiene la estructura de la *Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales*.

A la vez, ese análisis, al relacionar elementos de los poemas con el relato cristiano medieval, aporta antecedentes para afirmar la “individualidad poética” de Hildegard de Bingen, manifiesta en las intervenciones que ella realiza en ese relato y que confieren nuevos sentidos a algunos de sus temas, situaciones, personajes. Entre estos, el estudio otorga especial consideración y relieve a la representación de las figuras femeninas, no solo la de María, que es central en la concepción hildegardiana de la Historia Sagrada, sino también la de Eva, la de Santa Ursula, y aquellas que personifican a la Iglesia y a los dos atributos y manifestaciones de Dios que Hildegard enfatiza: Sabiduría y Caridad.

Y es justamente a partir de las figuras femeninas destacadas en los Comentarios de los poemas y objeto central de los artículos de María Eugenia Góngora, María Isabel Flisisch y Beatriz Meli en el libro *The voice of silence*, donde observo la posibilidad de aproximarse al texto de la *Sinfonía*, en el plano de la enunciación, para identificar la figura de quien enuncia el conjunto de poemas, y examinarla desde la pregunta por la

“voz propia” e “individual” que el estudio plantea como uno de los problemas a dilucidar en la lírica hildegardiana.

Para esa búsqueda de la identidad de la enunciante, creo que es clave la vinculación del acto enunciativo de los poemas de la *Sinfonía* con la visión final que Hildegard describe en su texto visionario, *Scivias*, y que, como señala Beatriz Meli, “transcribe un concierto celestial que ella escucha cuando los cielos se le abrieron”. Esa visión es descrita así: “Entonces vi un aire muy luminoso en el que escuché, oh maravilla, todas las músicas con todos los misterios que el Señor me había revelado: las alabanzas de júbilo de los ciudadanos celestiales que gallardamente perseveraron en la senda de la verdad; y las lamentaciones de cuantos son llamados de nuevo a estos laudes de la alegría... Y aquel son, como voz de muchedumbres, que en armonía cantaba las alabanzas de las órdenes celestiales, decía así...”

Esa “voz de muchedumbres que en armonía cantaba las alabanzas de las órdenes celestiales...”, es, a mi modo de ver, la que identifica a la enunciante. Una voz múltiple, plural, en la que se integran las diferentes identidades, dimensiones, atributos, funciones que Hildegard se confiere y manifiesta en cuanto creadora y enunciante de la diversidad de discursos que abarca la vasta obra que produce; una voz en la que, además, se entrelazan y expresan muchos de los rasgos significativos con que ella representa a las figuras femeninas de los poemas que conforman la *Sinfonía*.

Por una parte, está la voz que transmite en el lenguaje simbólico de las imágenes poéticas lo visto y oido en la experiencia interior, en la que, según señala Hildegard en sus textos visionarios, en su *Vita* y *Epistolario*, sin pérdida de la conciencia ni del pleno ejercicio de sus sentidos, Dios se le manifiesta, como Sabiduría, como “luz viva” que “ilumina la oscuridad” de su humana ignorancia y le otorga “el entendimiento de cuanto dicen las Escrituras: los Salmos, los Evangelios y todos los demás libros católicos del Antiguo y Nuevo Testamento, aun sin poseer la interpretación de las palabras de sus textos, ni sus divisiones silábicas, casos o tiempos”; a la vez que le da el mandato: “habla y escribe lo que ves y escuchas. Anuncia entonces estas maravillas, tal como has aprendido ahora: escribe y di”; mandato que Hildegard afirma cumplir estrictamente, señalando en *Scivias*: “y lo que escribo es lo que veo y oigo, y no pongo otras palabras que las que oigo”.

La voz dominante en los poemas de la *Sinfonía* emerge desde esta situación enunciativa descrita por Hildegard en *Scivias* y otros textos suyos. Esa situación corresponde a la del discurso profético del Antiguo Testamento, con cuya tradición Hildegard enlaza al autorrepresentarse en sus escritos como “llamada” o “elegida” para recibir la palabra de Dios –que se le revela en esa experiencia excepcional de relación con Dios y de conocimiento, que es la visión– y para anunciarla y trasmitir a otros el mensaje de la Sabiduría divina mediante un discurso en el que la enunciante, encubriendo voz e identidad propias, se presenta carente de representación y relieve personales, como mero “instrumento”, a través del cual se manifiestan la Palabra y Sabiduría de Dios.

El discurso profético construye así la imagen que confiere a Hildegard la autoridad con que, como sabemos, ella se planteó, actuó y fue reconocida en el contexto

religioso de la Iglesia del siglo XII, y que es, desde mi perspectiva, la que domina en el plano de la enunciación y de la estructura del texto de la *Sinfonía*.

Allí, esa conciencia de ser tan solo instrumento de la Palabra y la Sabiduría divinas se manifiesta en la ausencia del pronombre yo y de signos que evidencien la presencia personal de la enunciante en el discurso, lo que determina que los enunciados dominantemente se presenten, según dice el estudio, como “manifestaciones ‘objetivas’ de la realidad sobrenatural”, es decir, como palabra que anuncia las ‘maravillas’ de Dios, sus atributos y manifestaciones tal como le han sido reveladas por Él a Hildegard en sus visiones. Así, “sin poner otras palabras que las que oigo”, como ella dice, cumple la función de proclamar la Palabra de Dios, esencial en el discurso profético.

Pero la tradición profética del Antiguo Testamento asigna al discurso, además, otras funciones relevantes. Entre ellas, recordarles a los hombres los divinos preceptos, moverles a respetarlos y a vivir conforme a ellos, proponerles modelos que los guíen por la senda de la obediencia y el amor de Dios; todas las cuales, en mi opinión, se cumplen en el discurso poético de la *Sinfonía*, si bien por medios y de maneras que le son propias, utilizando recursos que apelan al entendimiento y procuran persuadir por la vía sensible de las imágenes, con prescindencia de formas discursivas como la admonición, reprensión, diatriba, sermón, anuncios o amenazas de castigo, que son frecuentes en el discurso de los profetas del Antiguo Testamento.

Así, Hildegard, como conciencia organizadora o estructurante del texto recuerda y afirma los divinos preceptos, al disponer los poemas en el orden jerárquico establecido por Dios desde la Creación y que es el que debe imperar en el mundo, conforme a la concepción cristiana medieval que Hildegard comparte. Pero, al mismo tiempo, esa conciencia estructurante, investida de la autoridad de quien se identifica como instrumento de la Palabra y Sabiduría de Dios, valida y legitima las concepciones propias de Hildegard que, como señala el estudio, y ya he señalado, se manifiestan en el relieve de acontecimiento fundamental que ella asigna a la Encarnación en la Historia Sagrada que, como relato subyacente, sustenta la estructura textual de la *Sinfonía*. Conforme a esa concepción, el sentido del orden y de la jerarquía instituido por Dios se establece desde la relación e interacción entre la esfera divina y humana que se produce en el hecho del Dios que, por amor a los hombres, se hace uno de ellos en el vientre bendito de María y adquiere, en mi opinión, claras connotaciones femeninas por la notoria presencia y protagonismo que en ese acontecimiento alcanzan las figuras de Sapientia y, sobre todo, Caritas, representaciones de las manifestaciones de Dios que Hildegard destaca, y la de María, todas ellas determinantes de la Encarnación, el suceso central de la Historia Sagrada, en la concepción hildegardiana.

La voluntad de la conciencia estructurante de inscribir en la memoria de los hombres esa concepción de la Historia Sagrada y el sentido del orden y jerarquía que de ella emana, se revela y afirma en la reiteración, relieve y énfasis de las imágenes referidas a la Encarnación y a sus protagonistas que se observa en el plano de los enunciados poéticos, cumpliendo así la función recordatoria de los preceptos divinos y de la doctrina propia del discurso profético, pero introduciendo, según creo, una variante altamente significativa, pues en el orden, jerarquía, preceptos y doctrina que Hildegard propone, se integra la presencia femenina en lugar relevante.

Pero otras voces e identidades de la enunciante y, consiguientemente, otras funciones del discurso surgen cuando situamos las composiciones poéticas de la *Sinfonia* en las circunstancias de la vida y prácticas convencionales en las que se producen, como hace Beatriz Meli en su trabajo.

En cuanto destinados a la recitación cantada en diversas ocasiones litúrgicas, por las monjas del Monasterio de Rupertsberg, fundado por Hildegard, los poemas de la *Sinfonia* constituyen componentes de las prácticas de meditación de las religiosas que, junto con fortalecer la memoria de la doctrina, sirve a los propósitos de guiarlas en el proceso interior de comunicación con Dios; de proveerles modelos que refuerzen en ellas la conciencia de su privilegiada condición de Esposas de Cristo, validen el lugar que ocupan en la Iglesia y en la sociedad, y les alienten a perseverar en su vida de cotidianos sacrificios y en las prácticas monásticas necesarias para el desarrollo de las virtudes y el avance en el camino que lleva a la unión íntima con Dios.

La autoridad de la voz e identidad proféticas de la enunciante se articula entonces con las de la magistra que enseña y orienta y con la de la abadesa que conduce a la comunidad de monjas hacia el logro de los ideales de perfección espiritual y que vela por la consolidación de ellos en la vida comunitaria del convento que ha fundado y dirige.

Esa voz es la que, acompañada de los sonidos armoniosos de la música, enuncia y canta himnos de alabanza a Dios, en sus múltiples manifestaciones, con el fin de inscribir las imágenes de ellas en la mente de sus monjas y suscitar su contemplación; pero también para recordarles la dulzura de la voz de Adán, integrada a los coros angélicos, en el paraíso, antes de la caída, y moverles a recuperar esa voz y, con ella, la ciencia, el conocimiento, la armonía del estado paradisiaco original y, así, contribuir a la restitución de la relación de armonía entre las esferas divina y humana y en todos los ámbitos de esta, perdida por causa de Eva, la mujer que alteró “la materia primera del mundo” creada por Dios y el orden por Él instituido.

En esa voz que canta resuena la bella concepción hildegardiana de la música como vía de acceso a la contemplación de Dios, como sustancia inmaterial que, desde la terrenal y humana nostalgia del paraíso, se eleva y nos eleva al cielo en procura de recobrar la perdida armonía de los orígenes.

Con la solemnidad, pausado ritmo y cadencia de los cánticos litúrgicos, la voz de la magistra-abadesa-música conduce la meditación de las religiosas, desplegando las palabras poéticas que construyen las imágenes que ellas, en su interioridad, deberán integrar y hacer objeto de su contemplación y en las cuales las monjas del convento de Rupertsberg y la misma Hildegard, como magistra y abadesa, encontrarán los modelos de identificación y validación que ella, en cuanto enunciante, propone al exaltar virtudes como la Virginidad, Sabiduría, Caridad, y figuras como las de María y Santa Ursula.

Pero, por momentos, la voz dominante de la profetisa, magistra, abadesa cede en su autoridad y se sume en el “nosotros” de enunciados poéticos que, dominantemente son invocaciones, súplicas, ruegos a Dios implorando el auxilio de su Palabra, su mirada, su fortaleza y protección “para que no fallemos y para que tu nombre no se

oscurezca entre nosotros”, para que se digne “librarnos de nuestras miserias y debilidades”, para que arranque “la necesidad que cae sobre nosotros y (nos conduzca) a la dicha de la salvación”. En esos enunciados, como en aquellos de los poemas dedicados a María y a los santos en que se les pide su intercesión, la hablante adquiere presencia personal al representarse en el ‘nosotros’ que la identifica como voz que, desde la conciencia de la debilidad, necesidades, carencias, miserias de su condición caída que comparte con todo el género humano, eleva su cántico al cielo en procura de las manifestaciones de Dios que le sostengan en su precariedad, que la rescaten de sus miserias y hagan posible su salvación.

Pero, además, cabe hacer mención a dos poemas que la autora identifica como ‘Sinfonía’, en cuanto a su forma poética y en los que la enunciante se representa en las formas de la primera persona plural, no ya como voz que habla y canta por los seres humanos genéricamente considerados, sino como voz y figura integradas en colectivos o comunidades religiosas específicas: la de las Vírgenes, en un caso; la de las viudas, en el otro.

En ambas composiciones parece representarse la situación real de ejecución de los cánticos compuestos por Hildegard, esto es, la del coro de monjas que acompaña la liturgia cantando himnos, responsorios, antífonas, secuencias de alabanza a Dios, a María, los ángeles, la Iglesia, los santos, concebida como actividad y práctica de la mayor relevancia en la vida espiritual conventual, pues permite alcanzar un grado superior de meditación y abre la posibilidad de recuperar algo del conocimiento, la ciencia original, la armonía que “Adán había tenido antes del castigo por sus pecados”.

Ambos poemas se enuncian desde una conciencia semejante a la de los enunciados en los que la hablante, representando la precariedad de la condición humana, suplica el auxilio divino; solo que en las dos ‘Sinfonías’ esa conciencia y la situación enunciativa se feminizan. Quien enuncia en ella es una voz que se identifica con las de vírgenes y viudas que, desde el “lamentable exilio” en que las dejara la “gran caída en la aflicción” edificada por “la primera madre”, Eva, invocan a Dios Padre, pero sobre todo a Cristo “el más dulce de los amantes/el de los más dulces abrazos”, al que se han entregado y anhelan unirse íntimamente, pidiendo su ayuda para perseverar en ello y “regocijarnos contigo” y “nunca separarnos de ti”.

En la dulzura de los modos de referencia y apelación a Cristo, en las imágenes de la relación con Él como unión amorosa, en el fervor de las esposas amantes que la enunciante expresa, y con las que se identifica, resuenan los ecos del *Cantar de los Cantares* y, como se dice en el estudio, citando a Newman, “la espiritualidad nupcial” que irradia de ese texto bíblico. Si bien el mismo estudio advierte que las alusiones a la caída, la fuente de la odiada concupiscencia y la paradójica petición inicial (que suplica la ayuda del dulce amante para defender la Virginidad) “manifiestan el carácter marcadamente anti-erótico de su erotismo”.

Pero aunque ello sea así y las ‘Sinfonías’ sean expresión de la *Imitatio Christi*, en la figura del “inmaculado e inocente Rey de los Ángeles”, ante el cual las vírgenes descubren su “mísera” condición y su pesada carga; y expresión del sentido de la “viudez monástica como una liberación del matrimonio”, estas dos composiciones por

sus imágenes, lenguaje, estilo y por estar colocadas al final del ciclo poético (luego de las cuales solo están los cantos misceláneos) afirman, a mi entender, la culminación del proceso de meditación de las monjas que se ha ido desarrollando en la secuencia de los poemas y que conduce desde la contemplación al estado superior de relación con Dios que es la unión amorosa.

En la voz e identidad plurales de Hildegard enunciante de la *Sinfonía*, se integra finalmente la que se manifiesta en uno de sus cantos misceláneos, donde se sume en la figura de María para, desde ella, aportar al coro de voces que en ella canta, la voz e identidad maternales del cántico dirigido a su Amadísimo Hijo en el que le habla acerca de la virginidad.

La “voz de muchedumbres que en armonía cantaba las alabanzas de las órdenes celestiales” que, desde mi perspectiva, identifica a la enunciante de la *Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales*, la constituye a ella misma en sinfonía, en su definición de “conjunto de voces que suenan acordes a la vez”.

En esa sinfonía enunciante deberían proyectarse las imágenes de las figuras femeninas que estudian María Isabel Flisfisch, María Eugenia Góngora y Beatriz Meli en los capítulos de su autoría del libro *The voice of silence* y en otros de sus trabajos. Esa proyección enriquecería el estudio del texto de Hildegard en el plano de la enunciación y revelaría cómo en él y en la figura de la enunciante se manifiestan la dicotomía Eva-María; los rasgos de la feminea forma y de virga; de las figuras de Virginitas y Auctoritas, así como también las de Sapientia y Caritas. Ese trabajo que aquí no emprendo porque extendería esta ya extensa presentación, mostraría el operar de la hildegardiana armonía, entrelazando los distintos planos y elementos del texto para hacer de él una plena sinfonía.

A desplegar sus sonoridades y sentidos contribuyen la traducción, comentarios y estudios contenidos en los libros que aquí presentamos. A la luz de ellos, *La sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales* de Hildegard de Bingen se nos ofrece como una obra fascinante, abierta a nuestra contemplación y a plurales perspectivas de estudio y que, desde el siglo XII, aporta a nuestras actuales preocupaciones y a la reflexión sobre variados temas, en especial, los relativos a espiritualidad y escritura femeninas, y al lugar de las mujeres en la historia y en la cultura.