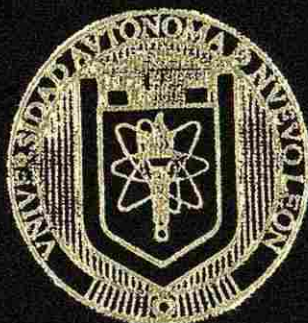


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO



LENGUAJE E INMORTALIDAD EN LA POESÍA
DE ROSARIO CASTELLANOS

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
MAESTRO EN LETRAS ESPAÑOLAS

PRESENTA

SERGIO ALEJANDRO VALDES DEL BOSQUE

MONTERREY, N. L.

DICIEMBRE 1995

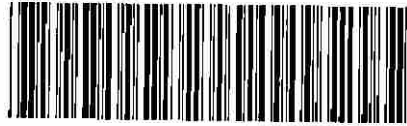
TM

Z7125

FFL

1995

V3



1020114997



UANL

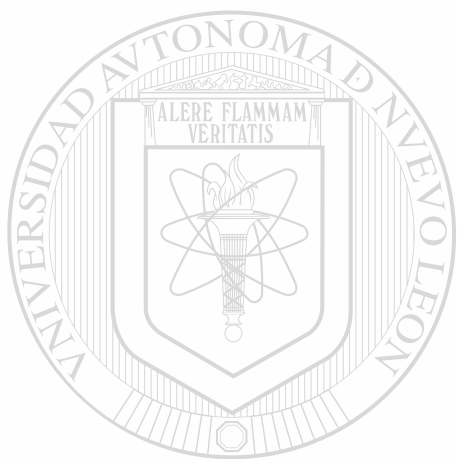
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

0117 - 35660

TM
Z7125
FFL
1995
V3



UANL

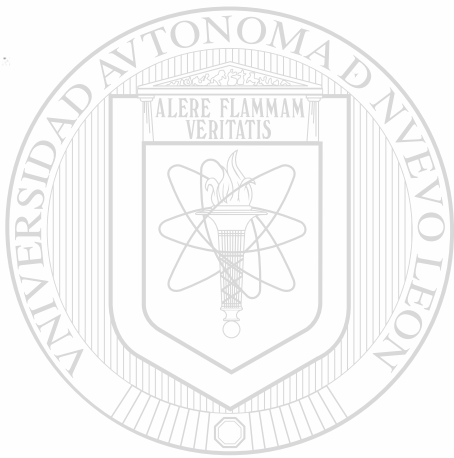
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

®

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



FONDO TESIS



A quienes aman

UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

®

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Indice

	Pág.
Introducción.	3
Notas.	6
CAPITULO I. ALGUNAS CONCEPCIONES DE LA INMORTALIDAD.	8
1. Prehispánica	
a. Náhuatl.	11
b. Maya.	13
2. Griega.	18
3. Cristiana y neoplatónica.	22
4. Existencialista y metafísica cristiana.	26
Notas.	36
CAPITULO II. LA INMORTALIDAD EN LA POESIA DE ROSARIO CASTELLANOS.	
— LENGUAJE, CREACION Y MEMORIA	
1. Lenguaje y creación	43
a. Nacimiento y muerte en el proceso creativo.	43
b. Palabra y vacío.	50
c. Palabra y eternidad.	54
2. Lenguaje y memoria	
a. La memoria ausente.	58
b. Tras la nueva memoria.	64

Notas	73
-------------	----

**CAPITULO III. LA INMORTALIDAD EN LA POESIA DE ROSARIO CASTELLANOS.
LENGUAJE Y AMOR.**

1. Destino	
a. La Malinche.	81
b. Salomé y Judith.	86
2. Soledad	
a. Dido.	94
b. Hécuba.	101
c. La Soltera.	103
3. Equilibrio.	105
4. Trascendencia.	113
Notas.	119
Conclusiones.	124
Bibliografía.	127
Anexo.	135

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Introducción

El siguiente trabajo es un análisis estético de la inmortalidad en la poesía de Rosario Castellanos.¹

En el libro *Poesía no eres tú*² de la autora se percibe un anhelo de inmortalidad. Sin embargo, sólo reconociendo la facultad conciliadora del lenguaje a través del proceso creador, la memoria y el amor, es posible aspirar a la trascendencia.

Este trabajo está dividido en tres capítulos. El primero incluye algunas concepciones de la inmortalidad (prehispánica, griega, cristiana, neoplatónica, existencialista y metafísica cristiana) que han influido, mas no determinado, la visión poética de Rosario. Estas concepciones sirven de marco conceptual para valorar la propuesta poética de la autora. El segundo capítulo analiza el manejo de la inmortalidad en su poesía relacionando los binomios lenguaje-creación y lenguaje-memoria. Finalmente, el tercero explora los vínculos entre el lenguaje y el amor. ®

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

El análisis estético de los capítulos II y III está sustentado en el método inductivo-filológico de Leo Spitzer.³ El objetivo de este método es buscar la etimología, centro vital o "sistema solar" de una obra literaria. Su procedimiento consiste en observar los detalles externos que el intérprete considera son clave para comprender el sentido de un poema. Spitzer sugiere agrupar e integrar esos detalles "en un principio creador que pueda haber estado presente en el alma del artista" ⁴ hasta encontrar el centro

vital o sistema solar del poema. Para encontrarlo es necesario aplicar el círculo filológico o una exégesis circular. Esto significa que el rastreo de los detalles externos de un poema debe realizarse en "círculo":

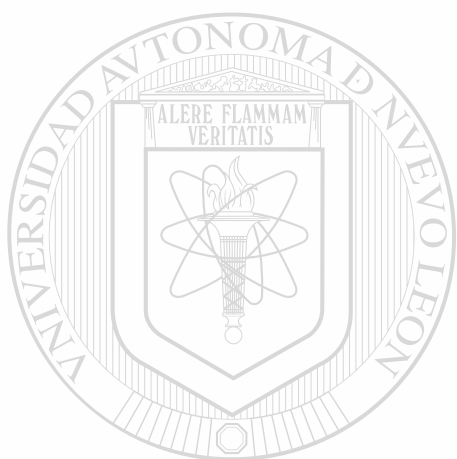
"Mi método de vaivén de algunos detalles externos al centro interno y a la inversa, del centro a otras series de detalles, no es sino la aplicación del 'círculo filológico' ." ⁵

El marco teórico del análisis estético se apoya en: *Arte y Poesía* ⁶ de Martin Heidegger; *Memoria y vida* ⁷ de Henri Bergson; *¿Qué es la literatura?* ⁸ de Jean-Paul Sartre, y *La poesía* ⁹ de Johannes Pfeiffer. Asimismo, para reforzar este marco teórico son utilizadas algunas herramientas del análisis literario propuestas por Cesare Segre,¹⁰ y una serie de figuras retóricas sugeridas por Juan Rey.¹¹

El criterio de selección del marco teórico obedece a la afinidad que guarda con el método filológico de Spitzer. Heidegger propone desocultar la esencia verdadera de una obra de arte descifrándola en círculo.¹² Bergson presenta la intuición como instrumento de análisis dado que el objeto de la intuición es el espíritu.¹³ A partir de la intuición, la memoria sugiere múltiples detalles de un objeto percibido.¹⁴ Sartre coincide en la necesidad de encontrar el ser oculto de una obra artística, siempre y cuando ello sea antecedido por el compromiso del escritor con su sociedad y su tiempo histórico.¹⁵ Pfeiffer plantea "descubrir en cada verso la ley básica de la creatura poética",¹⁶ es decir, al ser que se esconde en lo más profundo de las palabras.

Este trabajo integra los diferentes elementos de análisis proporcionados

por esos autores para abordar el tema de la inmortalidad.



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



Notas

1. Rosario Castellanos nace en la ciudad de México (1925). Dos hechos son decisivos en su infancia: la muerte de su único hermano y la Reforma Agraria del cardenismo que afectó el patrimonio familiar, por lo cual sus padres y ella se vieron obligados a vivir en la ciudad de México cuando Rosario tenía dieciséis años de edad. En 1943 inició la carrera de Derecho que luego abandonó debido a su inclinación por las Letras. En 1950 se graduó de Maestra en Filosofía por la UNAM. Sus primeras obras poéticas proceden de esa época: *Trayectoria del polvo* (1948), *Apuntes para una declaración de fe* (1948), *De la vigilia estéril* (1950) y *Dos poemas* (1950). Su tesis profesional, *Sobre cultura femenina* anticipa su inquietud por este tema desarrollado, posteriormente, en *El mar y sus pescaditos* y *Mujer que sabe latín*. . . En 1950 cursó un postgrado sobre estética y estilística en la Universidad de Madrid. Un año después fue promotora cultural en el Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas, en Tuxtla Gutiérrez. Al regresar a México obtuvo una beca, en novela, del Centro Mexicano de Escritores. En 1955 obtuvo la beca Rockefeller para escribir ensayo y poesía. Entre 1956 y 1957 trabajó como encargada del Teatro Guíñol en el Centro Coordinador de San Cristóbal de las Casas. (Instituto Nacional Indigenista). De 1961 a 1966 fue jefa de información y prensa y profesora de literatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En 1971 fue nombrada embajadora de México en Israel e impartió clases en la Universidad Hebrea de Jerusalem. Recibió varios premios literarios como el "Xavier Villaurrutia" (1961), el "Sor Juana Inés de la Cruz" (1962) y el "Carlos Trouyet" (1967); entre otros. *Balún Canán*, una de sus mejores novelas, ha sido traducida a varios idiomas. Algunos de sus cuentos y poemas se han publicado en inglés, francés e italiano. Rosario murió en Tel Aviv (1974) a consecuencia de una descarga eléctrica. Sus restos fueron sepultados en la Rotonda de los Hombres Ilustres de la ciudad de México. Cf. Martha Robles. *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*, Tomo II, Diana, México, 1989, pp. 188-189. Más datos sobre la vida de Rosario pueden encontrarse en: Beatriz Reyes Nevares. *Rosario Castellanos*, Secretaría de la Presidencia, México, 1976, pp. 7-63.
2. Todos los versos citados dentro del análisis estético (capítulos II y III) provienen de la siguiente fuente: Rosario Castellanos. *Poesía no eres tú*. FCE, México, 1981, 336 pp.

3. Cf. Leo Spitzer. *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1968, p. 42.
4. *Ibid* ., pp. 32-33. .
5. *Ibid* ., pp. 34-35.
6. Martin Heidegger. *Arte y poesía*, FCE, México, 1958, 115 pp.
7. Henri Bergson. *Memoria y vida*, Alianza Editorial, Madrid, 1977, 163 pp.
8. Jean-Paul Sartre. *¿Qué es la literatura?*, Losada, Buenos Aires, 1957, 257 pp.
9. Johannes Pfeiffer. *La poesía*, FCE, Breviarios, México, 1983, 137 pp.
10. Cesare Segre. *Principios de análisis del texto literario*, Grijalbo, Barcelona, 1985, 408 pp.
11. Juan Rey. *Preceptiva literaria*, Sal Terrae, España, 1980, pp. 27-42.
12. Cf. Heidegger, *op. cit* ., p. 32.
13. Cf. Nicolás Abbagnano. *Historia de la filosofía*, Vol. 3, Montaner y Simón, Barcelona, 1978, p. 398.
14. Cf. Bergson, *op. cit* ., p. 57.
15. Cf. Sartre, *op. cit* ., pp. 54-55.
16. Cf. Pfeiffer, *op. cit* ., p. 93.

CAPITULO I. ALGUNAS CONCEPCIONES DE LA INMORTALIDAD

En "El mar y los pescaditos", Rosario Castellanos menciona que:

"El ser es uno, total, continuo, inmutable, sin fin, eterno. Las resonancias del poema de Parménides se prolongan a lo largo de los siglos hasta que otro estruendo -el de la Primera Guerra Mundial- ahoga aquella voz. La unidad se ha multiplicado, la totalidad se ha vuelto fragmentaria, la continuidad se ha roto, la inmutabilidad ha cedido su cetro al cambio, la infinitud rinde homenaje al límite, la eternidad trueca su signo por el de lo efímero" .¹

La historia del desencanto se ha entretejido entre los versos de Parménides,² que abordan por vez primera el tema de la inmortalidad, y los de Rosario, en el siglo XX. La desilusión de quien esperaba que cada inicio de siglo borrara de tajo las decepciones sociohistóricas experimentadas en las anteriores centurias, de quien ideaba una época promisoriosa y distinta, de reivindicaciones humanas y tendencias conciliadoras.

De todos los siglos se esperaba mucho; del siglo XX, más. El siglo XX trae consigo la frustración de las expectativas modernas. La modernidad, proyecto iniciado en el siglo XV con el Renacimiento europeo, es una tarea inconclusa en el XX. Inconclusa, pues en este siglo son resueltas en su mayoría promesas científicas y tecnológicas; sin embargo, se relegan, minimizan, las humanistas y espirituales. Entre la idealidad (lo esperado) y la realidad (lo ocurrido) hay una zanja con balas, una peregrinación de bocas abiertas, la indiferencia ante un rostro cansado de mostrar historias repetidas, la crueldad de quien observa y hace como que no se da cuenta.

En el siglo XX, hasta la percepción del tiempo parece haber cambiado. Pasa

antes de que se le vea pasar; transcurre vertiginosamente como una máquina sin control. El tiempo, vasallo de la modernidad, termina por industrializarse; tiende a valorarse más por su uso, que por su sentido. Así, el tiempo lo avejenta todo en forma inevitable. Las vanguardias artísticas se desgastan más pronto al ser rebasadas por la realidad que buscaron mostrar. Las ideologías políticas se cansan más rápido; desilusionan a quien las creía firmes y prometedoras. El hombre está más alienado con las ideas de los otros; los que piensan por él y lo hacer "ser". Nuevos grupos religiosos surgen, conquistan un séquito de fieles que encuentran en ellos un refugio ante tanta deshumanización; pero igualmente son desechados con suma facilidad cuando se les considera restrictivos, farsantes o estafadores. Son reemplazados por otros que puedan satisfacer los grandes vacíos de esta época.

En el siglo de los grandes descubrimientos científicos preocupa más discernir sobre el funcionamiento de una bomba de neutrones que la del cuerpo; importa más invertir en la creación de armas sofisticadas y costosas, que en salud o educación. El hombre se encuentra una vez más al servicio de la ciencia, como alguna vez lo estuvo al de la religión en forma desmedida.

El desencanto es una larga historia escrita por el hombre, que hace crisis en la actualidad. El hombre es corresponsable del desencanto al "hacer" y "dejar hacer" la barbarie; al negar y negarse la oportunidad histórica de vivir un humanismo pleno.

Ante el panorama anterior, ¿para qué ocuparse de la inmortalidad? ¿Cómo desear la eternidad, diría Rusell,³ de seres abyectos que sólo idean

perfeccionar sistemas aniquiladores de vida? ¿Cómo desear vivir un tiempo eterno, diría Rosario,⁴ si vivimos pensando a veces en cómo perderlo?

Aparentemente el utilitarismo contemporáneo (útese y tírese) aniquiló la búsqueda incesante de inmortalidad de otros tiempos, pero esto puede resultar una falacia. En todo ser humano existe un escondido o declarado deseo de ser eterno, pues tras éste subyace la sospecha de inmortalidad. Un albañil, pieza clave en la construcción de un bello edificio, no ignora que morirá sin ser recordado por la historia del arte. Sin embargo, en él cabe la sospecha de saberse presente en la estructura a la cual le entregó un ser, una forma. Supone una eternidad anónima: saberse eterno aunque los demás lo ignoren. El ser humano, de algún modo, mantiene la sospecha de que puede perpetuarse a través de los hijos, las palabras, los sonidos, los colores, el bien común, etc. Este anhelo de inmortalidad aún parece percibirse en el hombre a pesar de haber concientizado el desencanto histórico, su propio desencanto.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

Sin embargo, en el hombre siempre surge la duda sobre la inmortalidad de su alma. Su duda oscila entre la sospecha y la certeza de alcanzarla. Para acortar la distancia entre éstas, y disipar la duda, el hombre de todos los tiempos ha buscado incesantemente la conciliación consigo mismo, con sus dioses y con los demás.

La historia de la humanidad ha mostrado que la conciliación es un esfuerzo o lucha necesaria, indispensable, para aspirar a lo eterno. La inmortalidad por sí misma no es un regalo divino, es un oficio del hombre. Es decir, cada hombre “trabaja” su propia eternidad en la medida que ejecuta acciones conciliadoras. Por eso resulta pertinente, antes de abordar la poesía de Rosario, revisar el paradigma conciliación-inmortalidad en algunas concepciones filosóficas como la prehispánica, clásica, cristiana, existencialista y metafísica cristiana. Rosario es una poeta que bebe y asimila dichas concepciones, las cuales no necesariamente determinan el aliento de su producción lírica, pero sí ofrecen un marco de referencia para comprender mejor su poética.

1. Concepción prehispánica

a) Náhuatl

Si finalmente el jade se quiebra y el plumaje de quetzal se desgarran, si la vida parece un sueño del cual se puede despertar en cualquier momento, si el Dador de vida se burla o es indiferente ante la angustia de lo efímero, si la vida es un suspiro de los dioses, y en cualquier momento pueden dejar de respirar, si el sol es amenazado por la eterna noche, ¿cómo solucionar el problema de la transitoriedad humana? Para resolverlo, el pensamiento náhuatl buscó una solución religiosa a través del sacrificio, y una solución filosófica por medio de las flores y el canto.⁵

La solución a través del sacrificio era necesaria para que surgiera la vida nuevamente. Los dioses ofrendaron su propia vida para garantizar la

supervivencia de los hombres, y éstos debían corresponder al tributo. Los dioses, según la leyenda de los Soles, se autosacrificaron para darle movimiento a la noche y al día. El sacrificio es la representación de la divinidad.⁶ Recuerda su autoinmolación, asegura la vida, y preludia una posible eternidad de la víctima. Existía la creencia de que los sacrificados se convertían en compañeros del Sol (divinidad). Igual destino estaba reservado a los que morían en combate, “a filo de obsidiana”.⁷ El sacrificado moría con la promesa de alcanzar la inmortalidad al acompañar en el firmamento a un astro dador de vida. Esto evoca la leyenda de Quetzalcóatl, cuyo corazón resucita convertido en el planeta Venus, precursor del Sol. Muerte es sinónimo de transformación y renacimiento. El quinto sol nació después de las cuatro destrucciones del universo, y Nanahuatzin necesitó quemarse en la hoguera para resurgir como sol.⁸ Esta idea de reencarnación aún persiste como creencia religiosa entre algunos grupos nahuas.⁹

Por otra parte, la poesía (flores y canto) es también una posible solución al problema de la transitoriedad. Flores y canto son poesía proveniente del interior del cielo. Son el único camino para conocer lo verdadero pues posee un origen divino.¹⁰ Flores y canto son un consuelo para el poeta náhuatl ante la incertidumbre, duda o angustia por el más allá. El hombre es fugaz en su paso por la tierra, pero flores y canto permanecen.¹¹ Por eso, el poeta náhuatl escribe poesía para trascender:

¡Haya amistad común! / ¡Conozcámonos unos a otros! / Sólo con estas flores / será elevado el canto allí / ¡Nos habremos ido nosotros a su casa; / pero nuestras palabras, nuestro canto, / vivirá en la tierra! ¹²

Flores y canto evidencian la existencia de los seres humanos. De ahí que también la tinta negra y roja (historia y doctrinas) ocupen un lugar preponderante en el pensamiento náhuatl. Era vital preservar la tinta negra y roja porque los antiguos mexicanos estaban conscientes de que un pueblo sin historia ni cultura estaba destinado al olvido; a la muerte.¹³

La conciencia del problema de la transitoriedad sólo puede inculcarse a través de la educación impartida por los sabios. Este tipo de enseñanza moldea el rostro y el corazón de los seres humanos. Rostro es el yo que se adquiere y desarrolla con el tiempo. Corazón es el que llena el vacío del yo. Su latido logra que el rostro no se borre ni se pierda a sí mismo.¹⁴

Es esa educación la que también permite a la persona cultivar su libre albedrío, y modificar el destino trazado por el "tonalpohualli" o cuenta de los días que aparentemente condenaba al hombre a un destino inalterable. Los sacerdotes divinos, al ejercer su libre albedrío, contrarrestaban los augurios funestos del nacimiento de una persona en un día astrológicamente aciago.¹⁵

Aunque la existencia humana está sometida a la muerte y al cambio, el pensamiento náhuatl destaca algunas cosas que proporcionan alegría al hombre sobre la tierra: la risa, el sueño, los alimentos, la fuerza, la robustez y el acto sexual "por el cual se hace siembra de gentes". Todo esto es otorgado por el dador de vida.¹⁶

b) Maya

En la concepción maya el destino del hombre está influido por la lucha eterna entre el bien y el mal. Existen dioses benévolos cuyos atributos son la vida y la abundancia; y dioses malévolos que causan muerte y destrucción.¹⁷ De este pensamiento se desprende la idea de que al cielo se dirigen sólo quienes llevaron una vida buena en la tierra; al infierno van quienes no actuaron bien en este mundo.¹⁸

Los mayas creen que ni el paraíso ni el infierno tienen fin pues el alma no puede morir; sigue eternamente su peregrinación.¹⁹ Landa se refiere a este asunto afirmando:

"Que esta gente ha siempre creído en la inmortalidad del alma más que otras muchas naciones, porque creían que había después de la muerte otra vida más excelente de la cual gozaba el alma en apartándose del cuerpo".²⁰

En torno a la muerte, la literatura maya muestra dos variantes: aniquilación y tránsito a otro estado. Un ejemplo de aniquilación se encuentra en el "Chilam Balam de Chumayel" en donde ocurre un eclipse que muestra el carácter divino, pero percedero del astro. Un ejemplo de tránsito a otro estado se observa en el "Popul Vuh", libro sagrado quiché. Aquí, la doncella Ixquic vence a la muerte cuando la calavera de Hun-Hunahpú la preña arrojándole saliva; señal de su descendencia. Otro ejemplo de tránsito se da cuando Hunhahpú e Ixbalanqué, hijos de Ixquic, después de superar todas las pruebas impuestas por los señores de Xibalbá, mueren, resucitan y vuelven a ver a sus padres. La vida triunfa sobre la muerte.²¹

La leyenda anterior explica el porqué la vida terrenal es vista por los mayas como un beneficio. Se establece un culto a los muertos pues se cree éstos añoran renacer. Así como Hun-Hunahpú desea eternizarse a través de su descendencia, los mayas suponen que un hombre sin progenie es un hombre destinado a perecer. No tiene oportunidad de volver a encontrar su cuerpo porque no habrá quien se preocupe por su destino después de morir ni quien guíe su alma al vientre de una madre.²²

Con respecto al regreso de los muertos a un cuerpo humano, se plantean tres fases, según el manuscrito de París.²³ La primera fase se desarrolla en el plano temporal, bajo la influencia de potencias celestiales y terrenales. En la segunda fase el difunto pierde la figura humana, recibe una nueva apariencia (“pixan” o alma), renace el muerto. En la tercera fase, el alma reencarna²⁴ en el feto de una mujer.

El Chilán es un sacerdote que interviene en todas las fases del viaje de los difuntos. Puede comunicarse con los muertos transmitiéndoles psíquicamente un mensaje o recibiendo su deseo de reencontrar un cuerpo humano.²⁵ Además del Chilán, participa el Moán, pájaro mítico que se creía guiaba el destino del muerto hasta concluir su reencarnación. El Moán es fuente de luz que ilumina el tránsito de quienes mueren.²⁶

Así como el Chilán puede conectarse con los muertos, los dioses también le permiten al hombre comunicarse con ellos a través del éxtasis. El éxtasis libera al hombre de sus limitaciones asegurándole un diálogo con el cielo. El hombre puede comunicarse con los dioses en el trance extático; se eleva a un nivel divino.²⁷

El asunto de la reencarnación²⁸ conduce a la problemática del tiempo, del espacio y el movimiento.

Los mayas concebían el tiempo como ciclos sin fin, como un punto en la eternidad.²⁹ La existencia renace gracias a “kinh” (deidad, sol, día, tiempo). El hombre veía a los dioses como rostros portadores del tiempo. Como tales, determinaban los destinos humanos llevando consigo la vida y la muerte. Cada momento no sólo es presencia de un dios, sino suma de muchas presencias que actúan cíclicamente en la existencia humana. Sin embargo, su actuación no es oscura ni indeterminada. Puede preverse por medio de observaciones y cálculos al identificar en qué momento la acción divina ha dejado de sentirse en el mundo.³⁰

El espacio es complemento del tiempo. No es estático pues se altera, muere y renace en función de la actuación divina o del tiempo. El espacio depende del tiempo. No puede concebirse sin éste. Más allá de los cielos no hay vida y nada acontece.³¹

El movimiento es un puente entre el tiempo y el espacio. El movimiento de los cuerpos celestes a través del espacio produce el tiempo; el movimiento del hombre a través de su vida produce la acción. El movimiento está relacionado con la idea de cambio. La existencia se concibe como un molino en movimiento eterno que produce de la muerte, la vida; y de la vida, la muerte. Todo movimiento implica un renacer como las flores y las plantas que mueren y renacen en ciclos eternos. Por ende, el sacrificio entre los mayas puede comprenderse debido a la eternidad del tiempo, el espacio y

el movimiento. El hombre entrega su vida para que la existencia continúe.³²

El sacrificio de los dioses, en su momento, abrió una herida que el hombre prehispánico ha buscado cerrar infinitamente. Cerrar la herida no sólo es una exigencia para garantizar el mañana; también es una forma de conciliarse con los dioses. Conciliar en el sentido de ir armonizando, día tras día, la relación hombre-divinidad.

Al autosacrificarse, los dioses reclaman a los mercedos por su penitencia un diálogo de sangre. El diálogo de sangre se torna acción conciliadora entre el hombre y sus dioses. Cada día el diálogo se difumina en la noche. Es necesario que se mantenga vivo para que opere la vida.

Sangre, poesía y tiempo son instrumentos del diálogo porque conllevan acciones conciliadoras. Para evitar que el diálogo con los dioses se desgaste, y por ende sobrevenga el desencanto, es primordial efectuar una conciliación cotidiana.

Así, la sangre derramada concilia a los hombres con sus dioses e inmortaliza al sacrificado; la sangre esparcida en el campo de batalla inmortaliza al guerrero convirtiéndolo en ave que acompaña al sol. Así, flores y canto concilian porque al inmortalizar la presencia de los dioses en la poesía, se desvanece la fugacidad del hombre en la tierra. Darle un lugar poético a los dioses, es darse un lugar en otro mundo. Por otra parte, el tiempo también concilia en tanto el hombre le ha proporcionado un rostro divino para acercarse más al misterio de una vida ulterior, con la esperanza de renacer cíclicamente.

El cultivar flores y canto ofrecía a los poetas náhuatlís la sospecha de la inmortalidad, pues prevalecía la duda y la incertidumbre sobre la existencia del más allá; el precisar matemáticamente los rasgos divinos del tiempo, les permitió a los mayas una mayor certeza de lo eterno.

2. Concepción griega

El origen de la fe en la inmortalidad entre los griegos es posible encontrarla en el culto profesado a Dionisios. Buscaban una comunicación con los dioses exaltando las emociones hasta el éxtasis. Suponían que el espíritu podía liberarse del cuerpo a través de las danzas orgiásticas. Tenían, además, la convicción de que el alma podía retornar a su origen divino después de perecer el cuerpo.³³ Sin embargo, el enfoque griego de lo eterno varía dependiendo de las diferentes visiones: lírica, trágica y filosófica de la época.

En la lírica hay una tendencia a pensar que sólo los héroes serán recompensados en el más allá por sus hazañas. Esto no implica que el hombre común no pueda semejarse a los dioses. De hecho, entre más virtuoso sea, más se parecerá a ellos. Por otro lado se piensa, que al perecer el cuerpo, el alma realiza una carrera terrenal reencarnando en varios cuerpos hasta terminar su recorrido y lograr redimirse con la divinidad.³⁴

En la tragedia se destaca el derecho de las almas, expulsadas violentamente de la vida, a exigir venganza a sus deudos; el castigo de los

culpables ocurre en la tierra, y se enfatiza el cumplimiento moral del hombre.

El destino de éste siempre se supedita a los designios divinos. No hay forma de cambiarlo. Ante este determinismo, el Hades es visto como un país de muertos donde vegeta el alma insensiblemente. Sin embargo, también el alma puede participar de la naturaleza éterea³⁵ en la medida que el hombre asuma, sin oponerse, la voluntad de los dioses.³⁶

En la filosofía se admite, pero también es negada la inmortalidad. Algunos filósofos, como Platón, sostienen que el alma es espiritual e incorpórea. Se une al cuerpo para darle movimiento. Aunque el cuerpo mantiene encarcelada al alma, ésta es soberana. Durante la vida de un hombre, el alma debe soportar la influencia perniciosa del cuerpo. Al morir, el alma debe reencarnar en varias vidas terrenales hasta redimirse, purificarse y alcanzar la eternidad. El alma anhela el conocimiento del Bien, que es la idea divina.³⁷

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

El conocimiento, de hecho, es un antídoto contra la muerte. El conocimiento de los opuestos, según Sócrates, es un ejemplo de ello. Sirve para defender la creencia en la inmortalidad. Es partir del argumento de que todas las cosas parecen generarse de sus opuestos. Es decir, si la belleza es generada de la fealdad, lo correcto de lo incorrecto, lo débil de lo fuerte, se puede inferir que la muerte es el opuesto de la vida; por tanto, la muerte y la vida provienen una de otra.³⁸

-En cuanto a la vida -prosiguió Sócrates-. ¿no tiene también su contrario, como el sueño y la

vigilia?

-Sin duda -admitió Cebes.

-¿Y cuál es el contrario de la vida?

-La muerte.

-Y estas dos cosas, ¿no nacen una de otra al ser contrarias? ¿No existen entre ellas dos generaciones?

-Naturalmente. (. . .)

-Háblanos ahora tú de la combinación de la vida y la muerte. ¿No dijiste que el vivir es contrario al morir?

-Sí, lo dije.

-¿Y que nacen uno de otro?

-Así es.

-¿Qué nace, pues, de la vida?

-La muerte -respondió Cebes

-¿Y qué nace de la muerte? -insistió Sócrates.

-Es necesario admitir que de ella nace la vida.

-Así pues, Cebes, ¿la vida y los seres vivientes se engendran de los muertos?

-Así parece, contestó Cebes.³⁹

Sócrates sostiene también la teoría del conocimiento como reminiscencia para comprobar la inmortalidad del alma. Es decir, supone que el ser humano, al momento de nacer, olvida lo aprendido en un tiempo anterior. Esto induce a pensar que las almas humanas existían antes de nacer el hombre, y después de morir pueden seguir existiendo. De ahí que Sócrates contemple la filosofía como una preparación para la muerte.⁴⁰

Quienes niegan la inmortalidad, como Demócrito, afirman que el alma existe sólo una vez. Está compuesta de átomos unidos por la respiración de la persona. Al morir ésta, se interrumpe la respiración, se desunen los átomos y el alma muere.⁴¹

Al ser el alma una masa compuesta de átomos, el alma es material, según Epicuro. Sólo la materia puede mover a la materia. Si el alma mueve al cuerpo, el alma es materia. Reconocer la finitud del alma, al ser materia, es librar al individuo del miedo a un castigo divino en el más allá.

Por otra parte, así como el Motor Inmóvil o Mente Suprema -de acuerdo con Aristóteles- no habita un reino aparte, separado del Universo, de la misma manera, el alma no puede separarse del cuerpo, es inmanente. Al morir el cuerpo, el alma deja de animarlo y la persona se extingue.⁴² A diferencia de Platón, Aristóteles concibe el alma como substancia o esencia del cuerpo. Utiliza el ejemplo del hacha para explicar esta idea:

Supongamos que un instrumento o herramienta, un hacha, por ejemplo, fuera un cuerpo natural; la substancia del hacha será aquello que hace de este instrumento un hacha y ella sería su alma; supóngase que esta alma se separa de ella: el instrumento no será ya un hacha a no ser en un sentido equívoco. De hecho, no es más que un hacha, porque el alma es cualidad y forma no de un cuerpo de esta clase, sino de un cuerpo natural de tal cualidad que posee en sí mismo un principio de movimiento y de reposo.⁴³

Los griegos estaban conscientes de la distancia abismal que había entre ellos y sus dioses. Para reducir la distancia, se buscó un acercamiento a través del arte y la filosofía.

El arte le dio un rostro a los dioses; los humanizó sin que por ello perdieran su jerarquía. De esta manera, la poesía acortó distancia exaltando las virtudes del ser humano. La tragedia, al postular el poder inquebrantable de los dioses, vio en la destrucción moral o física del hombre una posibilidad de acercamiento; destrucción necesaria para

reinstaurar el caos provocado por las pasiones de los hombres. Se restablece el equilibrio del universo, y por ende la armonía, la conciliación con los dioses.

Por su parte, la filosofía acortó distancia en tanto se reconoció el origen divino del alma. Aceptar esta creencia era suponer que de algún modo los dioses habían vivido en el alma del hombre, dejándola huérfana temporalmente, bajo el amparo esclavizador del cuerpo, añorando siempre el retorno al estado inicial. La sospecha de que los dioses habitan el alma, les dio a los griegos la certeza de su inmortalidad. De ahí que el escepticismo de quienes negaron la creencia en este asunto no gozara, en su momento, de gran penetración cultural.

3. Concepción cristiana y neoplatónica

Entre los cristianos la muerte es producto del pecado original. Como tal, nadie queda exento de morir. La vida es una preparación para la muerte y sólo quien cree en Dios y obedece sus mandatos está destinado a gozar de una vida bienaventurada, infinita. El juicio de cada ser humano, en el otro mundo, depende de su comportamiento en vida.

El alma puede ir al paraíso, al infierno, al purgatorio o al limbo. Al limbo se dirigen los que no conocieron a Dios; al purgatorio, quienes necesitan satisfacer una deuda pendiente para luego gozar de Dios; al infierno, los

que mueren en pecado mortal; y al paraíso, los que mueren en gracia. Estos gozarán de la eterna visión divina.⁴⁴

Para alcanzar el estado de gracia es necesario mantener viva la fe en Cristo. Los creyentes, que se encuentran ya unidos a Cristo a través de la fe, están viviendo en el presente una especie de vida en la resurrección. La fe es elemental para comprender el sentido de la muerte. Quien cree en Dios tendrá vida eterna.⁴⁵ La resurrección, en el más allá, es el premio de los justos.⁴⁶

Existe, por tanto, la creencia de que todos los muertos resucitarán con sus cuerpos el Día del Juicio. En la concepción griega, el alma se libera del cuerpo eternizándose. En la Biblia no se concibe la separación alma-cuerpo. El hombre es visto como una unidad corporal y espiritual que la muerte no destruye. La vida en el más allá no consiste en la salvación del alma sino en la subsistencia del hombre integral. Si el cuerpo no subsistiera, el hombre perdería su identidad, su capacidad de comunicarse, y por ende, no conservaría su personalidad.⁴⁷

El concepto de inmortalidad del alma no se origina en las Escrituras sino en la obra de los primeros apologistas y Padres de la Iglesia que estaban familiarizados con la filosofía griega. Buscaban reconciliar la doctrina cristiana con la filosofía griega, especialmente la de Platón. Es decir, afirmar que el alma es incorpórea e inmortal por naturaleza, por su afinidad con Dios y con las ideas eternas inherentes a El. Sin embargo, la doctrina cristiana rechazó evidentemente los conceptos griegos de reencarnación y preexistencia.⁴⁸

La teoría de la inmortalidad era irresistible para muchos cristianos pues limitaba el efecto de la muerte. El alma no sería destruida por el pecado original, sólo dañada por él. El pecado de Adán y Eva fue una elección libre, y su castigo, la muerte. La influencia de la filosofía platónica estrechó la relación libertad-muerte, y por tanto, la relación dignidad-eternidad.⁴⁹ Así como el hombre tuvo libertad para pecar y morir, así también se sabe digno para no morir.

Es el neoplatonismo la filosofía que destaca la poderosa relación entre la inmortalidad del alma y la dignidad del hombre. El ser humano se considera un ser digno, en pensamiento y espíritu, de aspirar a la inmortalidad.⁵⁰

Según Pico de la Mirandola, el hombre, entre todas las creaturas, posee una naturaleza superior debido a su razón e inteligencia. Es, por lo tanto, el ser más digno de admiración. Dios, el Artífice, lo creó dándole un libre albedrío.⁵¹ La muerte está ligada a la libertad en tanto el hombre es libre para morir, pero también para no morir. Dios ofrece al hombre la libertad de elección:⁵²

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

"Te coloqué en el centro del mundo, para que volvieras más cómodamente la vista a tu alrededor y miraras todo lo que hay en ese mundo. Ni celeste ni terrestre te hicimos, ni mortal ni inmortal, para que tú mismo, como modelador y escultor de ti mismo, más a tu gusto y honra, te forjes la forma que prefieras para ti. Podrás degenerar a lo inferior, con los brutos; podrás realzarte a la par de las cosas divinas, por tu misma decisión."⁵³

Para algunos filósofos neoplatónicos, como Marsilio Ficino, la inmortalidad del alma se convirtió en un pilar de la teología cristiana. El alma humana fue creada con el propósito de conocer y llegar a Dios mediante la contemplación. El alma tiene un apetito innato por entidades

incorpóreas como Dios y las ideas. Sin embargo, Pietro Pomponazzi, filósofo neoaristotélico, creía imposible demostrar racionalmente la inmortalidad. La acepta sólo como artículo de fe. La considera filosóficamente insostenible.⁵⁴

El reconciliar la doctrina cristiana con la filosofía griega obedecía a un objetivo histórico bien definido: fortalecer el poder de la Iglesia Católica en el mundo; darle bases racionales a un sistema de creencias religiosas.

Justificar la fe por medio de la razón (como lo pretendían Plotino, San Agustín, Ficino, entre otros filósofos) para mantener firmes los cimientos del cristianismo en los tiempos paganos (vg. Las Cruzadas) y cismáticos (Lutero, Calvino).⁵⁵ De ahí que la promesa de la inmortalidad del alma, ausente en las Escrituras, fuera introducida a la doctrina cristiana con beneplácito.

Al creer el hombre en la eternidad de su alma, con bases filosóficas, se pretendía desvanecer cualquier escepticismo con respecto a la existencia de Dios. Es necesario que el cristiano tenga fe en la inmortalidad de su alma para impedir el cuestionamiento de la omnipotencia divina.

La fe en la inmortalidad construye un puente seguro entre el alma humana y el alma divina. Pero la construcción del puente exige otorgar garantías al hombre. Garantías de libertad y dignidad. En la medida que se reconozca la dignidad como una de las más altas virtudes del hombre, éste elegirá creer libremente en la inmortalidad de su alma, y por tanto, reconocerá el poder infinito de Dios. En este sentido, la dignidad y la fe son conciliadoras.

Al igual que los griegos, es reducida la distancia entre el hombre y Dios. Dios es eternidad en tanto el hombre piensa, razona esa eternidad, motivado por la fe que El le despierta. Llega un momento en que no basta creer en Dios; es necesario reconocer al hombre en su dignidad para que éste siga creyendo.

4. Concepción existencialista y concepción metafísica cristiana

El acontecimiento devastador de las dos guerras mundiales condicionó el perfil de la filosofía existencialista. El conflicto bélico exacerbó la angustia y el sufrimiento del individuo. No era posible seguir validando la teoría de Hegel que veía al hombre como una realidad abstracta, fundamentada sólo en la evolución del Espíritu o Absoluto. El existencialismo reaccionó contra esa tendencia exaltando la subjetividad del hombre, y un deseo de autofundamentación.⁵⁶

Sin embargo, la exaltación de dicha subjetividad y su consecuente autofundamentación conducen al reconocimiento de la angustia.

Ya en el siglo XIX, Kierkegaard percibía la angustia como única alternativa de la existencia humana ante la constante amenaza de la nada. La angustia se origina en el hombre al reconocer que carga consigo la culpabilidad del pecado original. Su desesperación surge al asimilar la culpabilidad de su yo. Pero como la desesperación es pecado, y el pecado es opuesto a la fe, sólo la fe elimina la desesperación, sustituyéndola por esperanza y confianza en Dios. Lo único que le resta al hombre es reconocer la diferencia absoluta existente entre él y Dios. El hombre no es Dios, vive en

la no verdad y es el pecado. De ahí que la fe, base angular del cristianismo, se muestre como posibilidad de salvación en el hombre.⁵⁷

Sin embargo, parece no bastar la fe cuando el resentimiento (según Nietzsche) gobierna el corazón del hombre. El resentimiento es la incapacidad de olvidar; es una libre elección de vivir en el pasado. Los débiles y los esclavos siguen manteniendo su condición porque no olvidan lo que se les ha hecho en el pasado. Han elegido seguir padeciendo lo que son en el presente. Así, la creencia cristiana en un mundo ulterior es el producto de una elección. Elegir creer en otra vida obedece a un profundo resentimiento hacia esta vida. De ahí que el platonismo resulte también un fruto del resentimiento al preocuparse por el pasado (preexistencia del alma) despreciando la vida. "Ser" es el mundo estático y eterno de los platónicos, refugio del débil y el rencoroso. En cambio, el "devenir" es el estado caótico que imprime movimiento al universo. Los cristianos y los platónicos quieren creer en la inmortalidad del alma; ésta es producto de la invención y la apariencia: ⁵⁸

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

El otro mundo (. . .) resulta sinónimo del no ser, de la no-vida, del deseo de no vivir. Llegando a una visión de conjunto, el instinto del cansancio de vivir y no el de la vida, es que ha hecho posible la creación del 'otro mundo'. La filosofía, en consecuencia, lo mismo que la religión y la moral, son síntomas de decadencia.⁵⁹

Este pensamiento los hace débiles. Los fuertes, en cambio, deben aceptar su mortalidad, saber vivir a tiempo. Vivir a tiempo significa que los fuertes sean dueños de su propia existencia, conscientes de que la vida constituye peligro. Por eso, buscar seguridad o lograr sobrevivir, como los platónicos y los cristianos, es dejar realmente de vivir. Es preferible vivir

en el peligro y no en la apariencia. La vida no es un estado o condición sino un proceso dinámico.

El alma no sobrevive a la muerte: queda adherida a este mundo dinámico, en el eterno ciclo de nacimiento y muerte.⁶⁰ El mundo se repite eternamente, y se acepta a sí mismo. El eterno retorno puede destruir al hombre o exaltarlo. La aceptación de la vida implica la aceptación del pasado.⁶¹

La idea de autoaceptación del mundo conduce necesariamente a una anhelada autofundamentación del hombre. Ortega y Gasset piensa que el hombre es causa de sí mismo. No es alguien hecho por agentes externos; él mismo se va haciendo instante tras instante.⁶² Las cosas, por su parte, poseen un ser construido por el hombre. Son lo que son gracias a la actitud guardada por el hombre hacia ellas, haciéndolas ser. Si el hombre no subordina las cosas a su voluntad, o el pensamiento a la acción, sobrevendría la angustia. En tanto el hombre coincida más consigo mismo será más auténtico.⁶³

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Necesitamos, pues, corregir el punto de partida de la filosofía. El dato radical del Universo no es simplemente: el pensamiento existe o yo, pensante, existo; sino que si existe el pensamiento, existen, *ipso facto*, yo que pienso y el mundo en que pienso, y existe el uno con el otro, sin posible separación. Pero ni yo soy un ser substancial ni el mundo tampoco -sino que ambos somos en activa correlación: yo soy el que ve el mundo y el mundo es lo visto por mí. Yo soy para el mundo y el mundo es para mí. Si no hay cosas que ver, pensar e imaginar, yo no vería, pensaría o imaginaría -es decir, yo no sería.⁶⁴

En su deseo de autofundamentarse, el hombre siente, según Unamuno, hambre de inmortalidad. La ciencia puede satisfacer el anhelo de saber y

conocer la verdad, pero no satisface las necesidades afectivas y volitivas. La razón rechaza la posibilidad de una vida ultraterrena; la fe, en cambio, la sostiene.

El sentimiento trágico de la vida consiste en la imposibilidad de mediación en el conflicto entre razón y fe. Ante ese conflicto sólo resta fundamentar la inmortalidad en la esperanza, la cual no puede ser confirmada ni negada en términos racionales, y que reposa tanto en la convicción como en la duda. Esperanza en una resurrección del cuerpo y del alma.

Asimismo, el amor es un alivio contra la muerte. En él y por él, el hombre busca perpetuarse. Del amor a Dios nace la fe en El. Dios existe porque el hombre quiere creer que existe. La razón no prueba su existencia, pero tampoco que no pueda existir. El hombre necesita a Dios, no para pensar la existencia sino para vivirla.⁶⁵

Sin embargo, en esa autofundamentación del hombre, es el "ser-ahí" una de las principales preocupaciones existencialistas desde la óptica de Heidegger. Sólo los humanos tienen un "ser-ahí", "dasein" o existencia. El "ser-ahí" es un "aún-no" dado que no termina de conformarse en el presente; el futuro es parte de su estructura existencial. La trascendencia del "ser-ahí" es temporal; es decir, llega a un fin, pero lo que es trascendente para el "ser-ahí" es su propio Ser. A través de la lucha contra la muerte, es el Ser el que alcanza una continuidad más alta.⁶⁶

La trascendencia es un "estar-en-el-mundo" que no deja de ser un proyecto de posibles actitudes y acciones. La trascendencia es un acto de libertad

condicionada y limitada en todas las direcciones posibles. Esto significa que el "ser-ahí" es un "ser-para-la-muerte", pues el hombre termina asumiendo, con angustia, la continua y radical amenaza de la muerte.⁶⁷ El "ser-ahí" está rodeado por la nada, por la muerte.⁶⁸

El "ser-ahí" fina, como la fruta cuando llega a su madurez, pero esto no significa que con su muerte el "ser-ahí" haya alcanzado la plenitud:

En la muerte, ni ha llegado el "ser-ahí" a su plenitud, ni ha desaparecido simplemente, ni menos está `concluído´ o está totalmente a nuestra disposición como algo a la mano (. . .) El finar mentado con la muerte no significa un "haber llegado al fin" el "ser-ahí", sino un "ser relativamente al fin" de este ente (. . .) El hecho de definir la muerte como "fin" del "ser-ahí", es decir, del "ser en el mundo", no hace recaer ninguna decisión óptica sobre la cuestión de si es posible "después de la muerte" otro ser, superior o inferior, de si el "ser-ahí" "sobrevive" o incluso, "perdurando", es "inmortal".⁶⁹

La muerte, por otra parte, es vista por Karl Jaspers como situación límite. Las situaciones límite (como la lucha, el sufrimiento, la culpa y la muerte) son aspectos o circunstancias que ayudan a profundizar la existencia, y acercan el futuro límite de la trascendencia. La muerte es una situación límite en tanto es asumida, no en abstracto sino en concreto, como espejo de la vida, para reflejarse como realidad dialéctica.⁷⁰

El hombre se enfrenta a situaciones límite como la muerte, que al ser inmutables, definitivas e incomprensibles, revelan la imposibilidad constitutiva de la existencia. Es decir, es imposible ser, obrar, querer, escoger de manera distinta de como se es. No se puede no morir. Ante la imposibilidad queda la resignación y el silencio.⁷¹

Es cierto que el ejercicio de su libertad le permite al hombre adquirir una certidumbre de la trascendencia, pero también lo hace tener más consciencia de su finitud. Tiene que morir.

Depende de su mundo ambiente, del alimento (. . .) de otros hombres y del mundo histórico producto de la comunidad humana. Nada hay seguro para él en este mundo (. . .) El Estado y la comunidad nacional pueden aniquilar a hombres que trabajaron para ellos toda una vida (. . .) La finitud del hombre está en el conocer, en el hecho de que dependa de la experiencia que le es dada, especialmente de la intuición que en ninguna parte puede prescindir de los contenidos sensoriales.⁷²

Para Jean-Paul Sartre, la muerte, el "en-sí", es algo que no puede elegirse. Aunque puede conferírsele al hombre libertad absoluta, la muerte escapa de sus posibilidades. La muerte no es una posibilidad para el ser humano porque es un acontecimiento que llega por azar, imponiéndosele. La muerte es absurda porque despoja al hombre de sus posibilidades.

La muerte es un todo que está hecho, mientras la vida es un "aún-no". La muerte, como discontinuidad, es amenazante porque puede transformar al hombre en un "Otro" que no es.⁷³ El único ser posible es ser pura nada. El hombre es una "pasión inútil" al tomar conciencia, en su libertad, de que su propio ser se presenta como nada. De ahí la angustia:⁷⁴

Otro es el que no soy yo y aquel que yo no soy. Ese `no´ indica una nada como elemento de separación dado entre `otro`y yo mismo. Entre otro y yo mismo hay una nada como separación. Esta nada no se origina en mí mismo; sino que es, por lo contrario, el fundamento de toda relación entre el otro y yo, como ausencia primera de relación.⁷⁵

El otro existe en tanto tenga conciencia de ser mirado:

Y como la existencia de otro me revela el ser que soy, sin que pueda apropiarme ese ser ni siquiera concebirlo, esa existencia motivará dos actitudes opuestas: el otro me mira, y como tal, retiene el secreto de mi ser, sabe lo que soy: así, el sentido profundo de mi ser está fuera de mí, prisionero en una ausencia; el otro me encadena.⁷⁶

Aunque la muerte es amenazante, libera al hombre de su ser absurdo, y al mismo tiempo le revela su absurda condición, según Albert Camus.⁷⁷

En ocasiones, la indiferencia pesimista del hombre ante la muerte proviene de una desgarradora toma de conciencia: el nimio valor que la humanidad parece conferirle a la vida. De ser así, la vida carece de un sentido. La muerte sería una liberación ante tanto desencanto.

La angustia existencial proviene, de acuerdo con Agustín Basave, del saber que la existencia está amenazada por la muerte, la cual conduce al hombre a la nada. Ante esta actitud, la metafísica cristiana propone el conocimiento amoroso de Dios para redimir al hombre de su angustia.

Para aspirar a ese conocimiento, el hombre necesita asimilar que aunque la muerte sí es una situación límite (como afirmaba Jaspers), en tanto no se puede experimentar, esto no significa que el hombre sea un ser destinado a la muerte, más bien es un ser para la plenitud y la salvación. El hambre de salvación obedece a un deseo de trascendencia, al anhelo de subsistir a pesar de la muerte.⁷⁸ La muerte sólo destruye las ilusiones de este mundo, los compromisos históricos y terrenos.⁷⁹

Ante la posibilidad de la salvación, la vida se convierte en una oportunidad de preparación para la muerte. En la medida que el hombre aprovecha el

tiempo para perfeccionar su existencia terrena, prepara el camino a otra vida de eterna bienaventuranza. Aunque el ser humano no puede escoger cómo morirá (o sólo que se suicide y esto significaría, según Basave, ofender al Creador que le dio la vida) sí puede decidir la actitud ante la muerte: esperanza o desesperación.

También el hombre necesita esperar la muerte sin miedo pues sólo es un tránsito hacia la verdadera vida.⁸⁰ Sin la muerte, la vida terrenal perdería su carácter único e irrepetible.⁸¹ Sin embargo, la muerte, más allá de este mundo, no puede coexistir con Dios, cuya naturaleza infinita encierra la idea del amor que es contrario al miedo.⁸²

El hombre necesita aceptar la muerte como un hecho biológicamente inevitable, pues en el sentido ontológico no existe. La descomposición del organismo biológico no incluye la descomposición del espíritu. La muerte no derrota definitivamente al individuo pues no afecta su espiritualidad. La espiritualidad humana es inconcebible sin Dios, garante de lo eterno.⁸³

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

La inmortalidad del alma humana es, según Ignacio Guiu Abreu, consecuencia inmediata de su espiritualidad. El alma es creación y propiedad de Dios. Ningún hombre existe por azar. Cada hombre es creado para cumplir una misión en la tierra, y para unirse con Dios por el conocimiento y el amor.⁸⁴

El alma posee una naturaleza espiritual pues no depende del cuerpo para ser. El alma recibe su propio acto de ser, a través de Dios, y lo participa al cuerpo.⁸⁵ El alma no está sujeta a las vicisitudes del cuerpo, y por lo

mismo, su destino es la perpetuidad.⁸⁶

Por lo anteriormente mencionado, se puede desprender el carácter antagónico de ambas concepciones: existencial y metafísica cristiana, en torno a la inmortalidad. Aunque para ambas visiones la muerte es una amenaza latente, la actitud hacia ella es la que marca la diferencia.

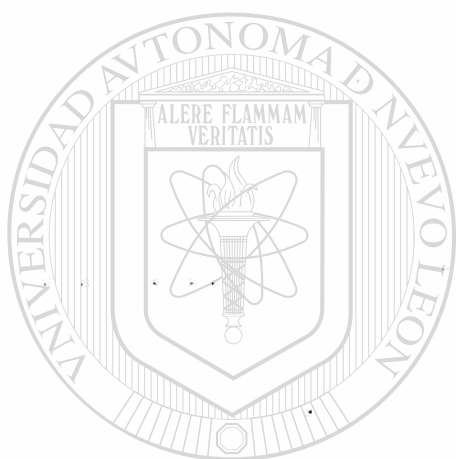
Como ya se observó, la postura existencial ante la muerte tiende a ser angustiante y desesperanzadora, o sólo que el hombre, a través de su fe, encuentre una posibilidad de salvación. La postura metafísica cristiana es contraria porque tiene la certeza de continuidad en una vida eterna y plena al lado de Dios.

El hombre, más que atormentarse por el acecho de la muerte, necesita prepararse para su llegada. Desde esta perspectiva, la conciliación del hombre consigo mismo, con los demás y con Dios, no puede esperar su turno hasta que llegue la muerte. El hombre se concilia en vida para trascender en paz, después de morir.

El concepto de la paz metafísica no aparece en el diccionario existencial. Después de experimentar la peste nauseabunda de la guerra, el existencialista considera absurdo el deseo de conciliarse con alguien. Hombres y mujeres quedaron rotos en vida al corroborar la fragilidad del espejo-mundo. Vieron caer el espejo sobre el mar infinito para extraviarse en el fondo, sin terminar de fracturarse. Sensación de caer cotidianamente experimentando la peor de las rupturas: la del espíritu. ¿Para qué desear la inmortalidad de un espíritu roto? ¿Para qué conciliarse con quien ha

dejado caer el espejo? Mejor la muerte; la nada.

La metafísica cristiana está en deuda con la filosofía existencial. Esta se encargó de evidenciar los restos de la ruptura angustiante y dolorosa; lo hizo cuando el hombre creía estar seguro de vivir aún el sueño de su propia inmortalidad. Pero el sueño ha sido desgarrado. La metafísica cristiana ha recogido los restos para reparar el sueño. Lo hace con la profunda convicción de que el hombre aún puede conciliarse y tornar el sueño en fe.



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Notas

1. Rosario Castellanos. *El mar y sus pescaditos*, SEP, México, 1975, p. 66.

2. Para Parménides el ser es y no puede no ser. Siempre permanece. El filósofo sugiere que el hombre busque tras la apariencia, la verdad del ser y del conocimiento. Asimismo, iguala ser y pensamiento. En tanto el hombre piense que su ser es, existe. El ser es inmortal porque permanece, es verdadero y es pensado por el hombre. Véase el análisis ontológico y fenomenológico del poema de Parménides realizado por García Bacca. Juan David García Bacca. *El poema de Parménides*. Imprenta Universitaria, México, 1942, pp. 29-232.

3. Cf. Bertrand Russell. *Por qué no soy cristiano*, Sudamericana, Argentina, 1977, p. 94.

4. Cf. Rosario Castellanos. *El uso de la palabra*, Excélsior-Crónicas, México, 1974, p. 90.

5. Cf. Miguel León-Portilla. *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, UNAM, México, 1983, p. 211.

6. Cf. Eduardo Matos Moctezuma. *Muerte a filo de obsidiana. Los nahuas frente a la muerte*, SEP, México, 1975, pp. 45-50.

7. Según Matos Moctezuma la única muerte que se deseaba entre los nahuas era la muerte a filo de obsidiana, en combate o sacrificio. Es una muerte dinámica, a diferencia de la muerte cristiana que es estática, sujeta a un juicio. *Ibid.*, pp. 7-9.

8. Cf. Paul Westheim. *La calavera*, SEP, Lecturas Mexicanas # 91, México, 1985, pp. 26-29.

9. Matos Moctezuma cita a José de Jesús Montoya: "Actualmente todavía algunos grupos (Atla, municipio de Pahuatlán, estado de Puebla) sostienen la creencia en la reencarnación. Se tiene la creencia de que al morir no acaba todo. Las almas buenas se vuelven a introducir en el vientre de una mujer para nacer de nuevo y convertirse una vez más en cristianos. Por su parte, las almas malas renacen en el vientre de un animal (res, puerco,

perro). Al morir el animal, muere el alma.” Véase Matos Moctezuma, *op. cit.*, p.137.

10. Cf. León-Portilla, *op. cit.*, pp. 143-146.

11. Cf. Matos Moctezuma, *op. cit.*, pp. 83-100.

12. Angel María Garibay. *Poesía náhuatl*, Vol. I, UNAM, México, 1993, p. 73.

13. Cf. Miguel León-Portilla. *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares* . SEP, Lecturas Mexicanas # 3, México, 1983, p. 50 y p. 63.

14. Cf. León-Portilla. *La filosofía . . .* , pp. 190-192.

15. *Ibid.* , p. 193-199.

16. *Ibid.* , p. 173-174.

17. Sylvanus G. Morley. *La civilización maya*, FCE, México, 1975, p. 205.

18. José L. Pérez Chacón. *Los choles de Tila y su mundo* . Gobierno del Edo. de Chiapas e Instituto Chiapaneco de Cultura, México, 1993. p. 275.

19. Sylvanus G. Morely, *op. cit.*, pp. 209-210.

20. Citado por Werner Wolf en: *El mundo simbólico de mayas y aztecas*, SEP, México, 1963, pp. 69-70.

21. Alberto Ruz Lhuillier. *Costumbres funerarias de los antiguos mayas*, FCE, México, 1989, pp. 53-55 y 65-66

22. Paul Arnold. *El libro maya de los muertos*, Diana, México, 1990, p. 37.

23. Arnold estudia el manuscrito de París donde se muestra la creencia en la reencarnación por parte de los mayas. *Ibid.* , pp. 41-44.

24. Es necesario establecer una diferencia entre reencarnación, resurrección e inmortalidad a partir del concepto “alma”. En la reencarnación el alma transmigra (abandona un cuerpo para ocupar otro);

en la resurrección el alma renace (vuelve a ser lo que era; lo mismo sucede con el cuerpo), y en la inmortalidad el alma permanece y trasciende (nunca muere). Véase a Ignacio Guiu Andrew. *Sobre el alma humana*. Promociones y Publicaciones Universitarias, Universitas-17, Barcelona, 1992, p. 358. Guiu cita a Mateo-Seco para distinguir los anteriores términos.

25. *Ibid* ., p. 71.

26. *Ibid* ., pp. 80-82.

27. *Ibid* ., pp. 48-50.

28. Al igual que en algunos pueblos nahuas actuales, entre los mayas aún subsiste la creencia en la reencarnación. Para éstos, según Alberto Ruz, la mayoría de las almas de los muertos renacen en los niños después de permanecer en el Metnal (infierno maya) o de haber sido convertidos en estrellas. En cambio, el alma de los pecadores y deudores pasa al cuerpo de los animales. Cf. Ruz Lhuillier, *op. cit* ., pp. 35-36.

29. Cf. Paul Arnold, *op. cit* ., p.45.

30. Cf. Miguel León-Portilla. *Tiempo y realidad en el pensamiento maya. Ensayo de acercamiento*, UNAM, México, 1994, pp. 49, 59 y 106-108.

31. *Ibid* ., pp. 90-93.

32. Cf. Werner Wolff, *op. cit* ., pp. 37-39 y 45.

33. Cf. Erwin Rohde. *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, FCE, México, 1948, pp. 142-158.

34. *Ibid* ., pp. 212-219.

35. Eter: cielo divino donde habitan las almas de los muertos, lugar asociado con Zeus, señor del Olimpo, padre de dioses y hombres.

36. Cf. Rohde, *op. cit* ., pp. 223-232 y 240.

37. *Ibid* ., pp. 240-255.

38. Cf. James P. Carse. *Muerte y existencia. Una historia conceptual de la*

mortalidad humana, FCE, México, 1987, pp. 38 y 35.

39. Platón. "Fedón o sobre el alma" en: *Diálogos*, Sarpe, Madrid, 1983, pp. 148-149.

40. *Ibid* ., pp. 151-158.

41. Cf. Rohde, *op. cit* ., pp. 210-212.

42. Cf. Carse, *op. cit* ., pp. 59-60 y 54.

43. Aristóteles. "Del alma" en: *Obras*, Aguilar, Madrid, 1982, pp. 141-142.

44. Cf. Agustín Basave Fernández del Valle. *Metafísica de la muerte*, Limusa, México, 1983, pp. 125-128, 130-131.

45. Cf. Carse, *op. cit* ., pp. 263 y 274.

46. Cf. Enrique Maza. *El amor, el sufrimiento y la muerte*. Proceso, México, 1989, p. 252.

47. Cf. *Ibid* ., pp. 246-248.

48. Cf. Paul Oskar Kristeller. *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, FCE, México, 1982, pp. 250-252.

49. Cf. Carse, *op. cit* ., p. 270.

50. Cf. Kristeller, *op. cit* ., p. 248.

51. Pico de la Mirandola. *De la dignidad del hombre*, Editora Nacional, Madrid, 1984, pp. 103-104.

52. Cf. Kristeller, *op. cit* ., p. 248.

53. De la Mirandola, *op. cit* ., p. 105.

54. Cf. Kristeller, *op. cit* ., pp. 253-255, 258 y 261.

55. La influencia del platonismo en la teología del Renacimiento puede observarse, según Kristeller, en el hecho de que el Concilio de Letrán (1513) hizo dogma de la Iglesia católica la inmortalidad del alma. *Ibid.*, p. 257. Este hecho será de suma relevancia en los años siguientes pues ayudará a contrarrestar la paulatina y alarmante pérdida de fieles católicos en Europa, provocada por las reformas luteranas (1517). Martín Lutero criticó severamente la corrupción del clero, y el que las tradiciones eclesiásticas deformaran, a su conveniencia, el mensaje de Cristo. Por tanto, exigía el retorno a las fuentes evangélicas para renovar el cristianismo.

56. Cf. Manuel García Marcos. *Historia de la filosofía*, Alhambra, España 1984, p. 334.

57. Cf. Abbagnano, *op. cit.*, pp. 162, 167-175.

58. Cf. Carse, *op. cit.*, pp. 413, 415-417.

59. Federico Nietzsche. *La voluntad de poderío*, Edaf, Madrid, 1981, p. 332.

60. Cf. Carse, *op. cit.*, pp. 420-430.

61. Cf. Abbagnano, *op. cit.*, pp. 325-327.

62. Cf. García Marcos, *op. cit.*, p. 334.

63. Cf. Abbagnano, *op. cit.*, pp. 529-530.

64. José Ortega y Gasset. *¿Qué es la filosofía?* Alianza Editorial, Madrid, 1981, p. 169.

65. Cf. Miguel de Unamuno. *Del sentimiento trágico de la vida*, Sarpe, España, 1984, pp. 122-124, 149, 165 y 169.

66. Cf. Carse, *op. cit.*, pp. 439-442, 445-450 y 457.

67. Cf. Abbagnano, *op. cit.*, pp. 733-734 y 738-739.

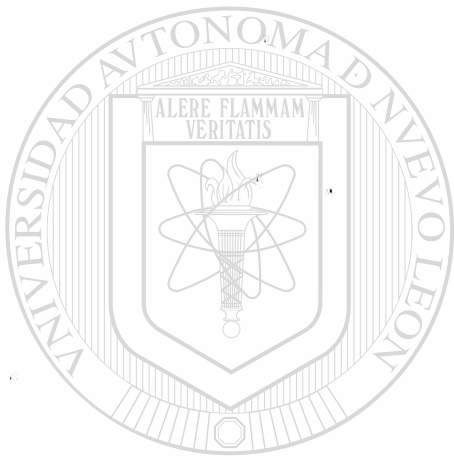
68. Cf. García Marcos, *op. cit.*, p. 339.

69. Martin Heidegger. *El ser y el tiempo*, FCE, México, 1951, pp. 281 y 284.

70. Víctor M. Pérez Valera. *El hombre y su muerte. Preparación para la vida*, Jus, México, 1990, p. 33.
71. Cf. Abbagnano, *op. cit.* , pp. 749-752.
72. Karl Jaspers. *La fe filosófica*, Losada, Buenos Aires, 1968, pp. 56-57.
73. Cf. Carse, *op. cit.* , pp. 406-408 y 397.
74. Cf. García Marcos, *op. cit.* , p. 340.
75. Jean-Paul Sartre. *El ser y la nada*, Iberoamericana, Buenos Aires, 1949, p. 21.
76. *Ibid.* , pp. 62 y 209-210.
77. Cf. Pérez Valera, *op. cit.* , p.140.
78. Cf. Basave Fdz. del Valle, *op. cit.* , pp. 29, 36, 74, 78-79.
79. Cf. Agustín Basave Fernández del Valle. *Tratado de Metafísica. Teoría de la "Habencia"*, Limusa, México, 1982, pp. 317-319.
80. Cf. Basave Fdz. del Valle. *Metafísica. . . .* , pp. 55, 91, 94, 85, 104.
-
81. Cf. Basave Fdz. del Valle. *Tratado. . . .* , p. 317.
82. Cf. S/A. *Un curso de milagros*. Fundación para la paz interior, U.S.A. , 1992, p. 72.
83. Cf. Basave Fdz del Valle. *Tratado. . . .* , pp. 319, 321, 325.
84. Cf. Guiu Abreu, *op. cit.* , pp. 341, 421-424.
85. Guiu intenta demostrar racionalmente la inmortalidad del alma afirmando que el alma es una substancia intelectual. Es decir, el intelecto humano participa sólo en el alma debido al ser elevado de la misma. Esto hace que el alma sea una sustancia intelectual, y toda sustancia intelectual es subsistente, inmortal. Por tanto, el alma es inmortal.

Insiste en que sólo el alma puede demostrarse racionalmente. Para Guiu, la resurrección de la carne es un dogma católico. *Ibid* ., pp. 342-358.

86. *Ibid* ., p. 358.



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

®

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

CAPITULO II LENGUAJE E INMORTALIDAD EN LA POESIA DE ROSARIO CASTELLANOS

"Porque una palabra es el sabor
que nuestra lengua tiene de lo eterno,
por eso hablo."

1. LENGUAJE Y CREACION

a. Nacimiento y muerte en el proceso creativo

Hay palabras que nacen y están destinadas a morir. No son poéticas. No pertenecen a Rosario. Las de Rosario nacen de la roca oscura y áspera; roca que a fuerza de alisarse expulsa su luz contenida de siglos iluminando a quien la percibe. Pero el nacimiento del proceso creativo no inicia necesariamente en haber tallado con minuciosidad y paciencia la roca, o en haber dispuesto la fe entera en ella, o en haberla dominado porque su hermetismo y rebeldía impedían que nombrara algo en forma poética. Inicia en la lectura:

Desde hace años, lectura / tu lento arado se hunde en mis entrañas, / remueve la escondida fertilidad, penetra / hasta donde lo oscuro -esto es lo oscuro: roca- / rechaza los metales con un chispazo lívido. (p. 101)

La prosopopeya (*dar vida a seres inanimados*) : "Desde hace años, lectura / tu lento arado se hunde en mis entrañas. . ." indica acción, movilidad. El poetizar no es un fenómeno estático. Atrás parece quedar aquella idea de la musa que desciende y susurra palabras al oído del poeta. La magia se conquista en el oficio constante que inicia con una disciplina de lectura. El poeta que lee se prepara para confeccionar más tarde su poema-cosa, como diría Heidegger.¹

Pero la lectura exige algo más que preparación. Exige asimilar lo leído para no repetirlo, para no repetir la roca creyendo esculpir un poema. Rosario posee esta conciencia del proceso creador.

La literatura es acción, revelación y cambio, según Sartre.² Pero Rosario percibe que la poesía no puede actuar, revelar ni cambiar al mundo mientras el autor no se transforme a sí mismo. La lectura consciente lo transforma, lo aproxima al futuro lector que admirará o ignorará su obra.

El poeta necesita situarse en el lugar del lector e intentar un acercamiento. Buscar, como lector, su propia liberación.³ Liberación para tener acceso a otra visión del mundo, encontrar la propia y responsabilizarse por ella. En este sentido, la poesía es conocimiento y dolor. Enfrenta al lector a un mundo-espejo en el que no desearía mirarse. De ahí el aparente fracaso de la poesía expuesto por Sartre.⁴ El lector contemporáneo tiende a rehuir la poesía porque lo confronta consigo mismo al develar el ser de la vida.

Si la poesía enfrenta y hiere un tanto al lector, ¿cómo sobrevivir a estos embates? Rosario presenta un posible camino: la fe en el espíritu que se oculta y mueve dentro del poema:

Lo que soñó la tierra / es visible en el árbol. / La armazón bien trabada del tronco, la hermosura / sostenida en la rama / y el rumor del espíritu en libertad: la hoja. (p. 101)

Es el espíritu el que mueve al libro y con-mueve al lector. La creación es signo de existencia,⁵ pero las posibilidades de eternidad⁶ sólo las confiere la fe en el espíritu anidado entre los versos de cada poema.

Cuando Rosario desea dormir su último día bajo la sombra de un árbol, está indicando también su deseo de no claudicar y seguir combatiendo con sus mejores armas: las letras. Estar "al pie de la letra" no es combatir contra el lector, es conciliarse con él, compartir el oficio literario. Siempre a la espera de que algún lector recoja el verso-disparo de alguno de sus poemas. Quien ha sido "herido" por su poesía, no muere del todo, renace. Por eso, no importa que ella muera al pie de la letra pues muere creando. Si crear es dar vida, no hay muerte. Quien la lee conscientemente germina, renace. Al nacer un verdadero poema renace quien lo lee y renace quien murió al pie de la letra. Poetas-lectores como José Emilio Pacheco comparten esta idea al expresar: "Mas si alguien vive, yo estaré despierto" en un poema dedicado a Rosario.⁷

Sin embargo, a pesar de la fe en el espíritu anteriormente señalada, es innegable que subyace la angustia: "Nadie verá la destrucción. Ninguno / recogerá la página inconclusa". (p. 184)

La muerte es solitaria, pero la muerte de un poeta es una de las más solitarias.⁸ Muere sin sus palabras pues éstas se han quedado en la tierra para recordarlo. Rosario teme, en apariencia, que nadie se acuerde de ella después de morir; teme morir dejando interrumpida su labor creativa. De ahí que sobrevenga la angustia. Para contrarrestarla es necesario apelar al diálogo:

Y sin embargo, hermano, amante, hijo, / amigo, antepasado, / no hay soledad, no hay muerte / aunque yo olvide, y aunque yo me acabe. (p. 185)

La paradoja (*decir lo contrario de lo que se expresa; contradicción*): "no hay muerte. . . aunque yo me acabe" expone el deseo de permanencia a pesar de la muerte. Por eso el diálogo es un recurso necesario para cerciorarse de que será recordada. Escribe para existir.

Esto le contesta Rosario, en tono coloquial e irónico, a un reportero "sagaz" que le pregunta:

(. . .) -¿Por qué y para qué escribe? / -Pero, señor, es obvio. Porque alguien / (cuando yo era pequeña) / dijo que gente como yo, no existe. / Porque su cuerpo no proyecta sombra, / porque no arroja peso en la balanza, / porque su nombre es de los que se olvidan. (p. 293)

El tono irónico no es usual en la poesía de Rosario. Predomina en su última etapa productiva y responde a un estado de madurez intelectual alcanzado por el oficio y la disciplina.⁹ El tono, en apariencia ligero, no deja de ser estremecedor.

La ironía imprime en su poesía una mayor soltura y dinamismo dándole un

carácter autocrítico.¹⁰ Es autocrítico cuando reconoce que como poeta también tiene un "mausoleo" de poemas, versos fallidos, no logrados como el feto que reposa en un frasco de alcohol:

¿Quiere pasar a ver mi mausoleo? / ¿Le gusta este cadáver? Pero si es nada más / una amistad inocua. / Y ésta es una simpatía que no cuajó y aquél / no es más que un feto. Un feto. (p. 293)

Esta alusión del poema-feto refleja la humildad,¹¹ poco común entre los escritores, de reconocer la hechura mediocre¹² de una creación poética. Cada poeta tiene su propio mausoleo, pocos lo reconocen. Por eso, la ironía autocrítica de Rosario conlleva un humor incisivo. Se premia la mediocridad con insistencia; se alaba por costumbre:

Nunca fue viable. Un feto en su frasco de alcohol. / Es decir, un poema / del libro del que usted hará el elogio. (p. 294)

Se entrevé una propuesta: aceptar el fracaso de aquel poema puede ser el inicio de una iluminación.¹³ El poema no es un ente aislado; forma parte de una totalidad dada por la obra de arte. El poema fallido no es necesariamente como la manzana podrida que afecta a las otras, pero si se persigue la unidad poética deben contemplarse las limitaciones y posibilidades de dicho poema antes de publicarse. Depurar o abortar, sin conservar deshechos.

Obcecarse en darle permanencia a un ser no logrado conduce paradójicamente a la intrascendencia de quien lo procrea. Quien insiste en ello, crea sobre ruinas y su destino puede ser el olvido, la oscuridad. Quien acepta el fracaso identifica el error, recrea, y su destino puede ser lo

eterno. La literatura es acción. Admitir que el poema aquel es una acción fallida, transparenta el verdadero ser de la obra literaria.¹⁴

Escribir para existir. No es el capricho de una mujer; es la necesidad del espíritu. No es mera terapia o catarsis; es proyección del ser. No es sólo literatura femenina;¹⁵ es la Poética (visión del mundo) de un ser humano. Puede ser también un engañoso narcisismo que oculta una intención demoledora: recordar que la escritura no es un juego ególatra; es un compromiso:

Quando abro los periódicos / (perdón por la inmodestia, pero a veces / un poco de verdad / es más alimenticia y confortante / que un par de huevos a la mexicana) / es para leer mi nombre escrito en ellos. (p. 294)

En la acotación aclaratoria, Rosario emplea nuevamente la ironía crítica y autocrítica. El poeta narcisista prostituye su creación en tanto la concibe como un estanque de agua en donde palaciegamente puede reflejarse. En todo autobiografismo hay cierto aliento narcisista, pero no es el caso de Rosario.

Se le ha reprochado el tono autobiográfico de su poesía, y aún más en sus novelas. Aunque ella y algunos de sus críticos admiten esa tendencia, su poesía está exenta de narcisismo.

La suya es creación intimista que establece un mundo a partir de sus experiencias vivenciales.¹⁶ Mundo que supera lo autobiográfico al traducir lo vivencial en intimista.¹⁷

Rosario, siempre consciente de su proceso creativo, revela a través del lenguaje signos de cordura intelectual:

Mi nombre, que no abrevio por ninguna razón, / es, a pesar de todo, tan pequeño / como una anguila huidiza y se me pierde / entre las líneas ágata que si hablaban de mí / no recurrían más que al adjetivo neutro / tras el que se ocultaba mi persona, mi libro / mi última conferencia. (p. 294)

Lejos de vanagloriarse, el símil(*comparar o relacionar*) : "Mi nombre. . . tan pequeño / como una anguila huidiza. . ." muestra su sencillez entre el autoproclamado narcisismo. La poesía otorga un lugar en el mundo al verdadero creador. No estar ahí es no existir:

¡ Bah ! ; Qué importaba ! ; Estaba ahí ! ; Existía ! / Real, patente ante mis ojos. / Pero cuando no estaba. . .Bueno, en fin, / hay que ensayar la muerte puesto que es mortal. / Y cuando era una errata. . . (p. 294)

La reticencia(*o el dejar en suspenso*) que aparece en: "Pero cuando no estaba. . ." refuerza la idea de que se escribe para existir. El ritmo estancado por la acotación inicial del poema: "(perdón por la inmodestia, pero a veces. . .)" y la suspensión (*o mantener a la expectativa*) del último verso: "Y cuando era una errata. . .", le exigen al lector una mayor concentración en el mensaje emitido.

Y si el mensaje es un alma hecho objeto¹⁸ según Sartre, entonces el lector tiene la posibilidad de aprehender esa alma. El lector ejerce su libertad de aprehenderla. Al hacerlo, permite que el poema exista y trascienda.

b) Palabra y vacío

El temor del poeta es crear la palabra vacía, la carente de autonomía y dirección, la intrusa que inevitablemente terminará por vaciarlo de tanto no designar. Rosario, sin ser ajena a este riesgo, describe el caso de un poeta cuyo diálogo con su público presencial es ausente.

El vacío que rodea al poeta y del cual éste es corresponsable se describe por medio del poder evocador de los verbos. Según Bergson, los verbos son las palabras más evocadoras porque expresan acciones.¹⁹

Algunas de las principales acciones ejecutadas por ese poeta son: "se arregla la corbata (. . .) sube al escenario (. . .) tiembla / se sobrepone (. . .) profiere (. . .) se quita la corbata (. . .) la pisotea (. . .) maldice a Apolo (. . .) desciende (. . .) busca en la luneta algún sitio sin dueño (. . .) se entrega a las delicias del anonimato (. . .) te arrojan con la música a otra parte. Estos verbos orientan la progresión lineal²⁰ del poema: desde la llegada del poeta (indicada por el rema "se arregla") hasta su expulsión. En su función evocadora, los verbos recrean la atmósfera de vacío, tema del poema. Rosario utiliza el adjetivo "vacío", reduplicado, para ambientar esa atmósfera:

Pero se sobrepone porque Apolo / le ha infundido el divino valor, lo ha emborrachado / de vaticinios y helo aquí, en el centro / de un gran espacio oscuro / ¿y vacío? ¿Y vacío? (p. 199)

Rosario le cede lúdicamente la voz al poeta para que dialogue con un público sordo. En realidad, el poeta no tiene intención alguna de

comunicarse. Su desinterés se indica con una subyección (*al preguntarse y contestarse a sí mismo*) :

Señoras y señores. . . El micrófono / funciona bien. ¿Se escucha? ¿Quién escucha? / ¿Uno? ¿Varios? ¿Ninguno? / No me importa. / (p. 199-200)

Al contestarse a sí mismo, muestra su apatía y decepción ante la sordera de un público ajeno; sordera provocada por "el estruendo que les reventó los tímpanos". Esta es una alegoría (*alusión a algo*) sobre los efectos negativos del progreso moderno que ha ensordecido o ahuyentado a un numeroso público lector. Pero el sentido más profundo del poema no va por esa dirección. Lo que se plantea es un asunto más delicado: un diálogo de mudos en el proceso de comunicación poética. El poeta referido se asume auténtico²¹ al sugerir que, en el proceso comunicativo, él es el incomprendido:

"(. . .) La sordera no es lo que hace al silencio. / Lo que hace al silencio es la mudez. / Y no quiero ser cómplice / de ese crimen contra la humanidad. / Porque sin la palabra nadie es el hombre, nada / distinto de la piedra. En el cosmos entero / un dios puso en sus labios el sello de exención. / Y el poeta es quien da voz a lo que no habla, / es el que. . ." / reflectores, de repente, se encienden / y el que declama mira a su auditorio. (p. 200)

Pero el verbo "declama" del último verso connota una falsa retórica. Resulta entonces un diálogo de mudos pues un poeta vacío dirige un discurso vacío a un público igualmente vacío.

Ante el estruendo que ensordece, se propone el silencio como restaurador del diálogo. El vacío es una forma cotidiana de muerte. Si el ruido ensordecedor ha conducido al vacío, el silencio, por ende, debe llevar al

diálogo recordando que dialogar es existir. Sin embargo, prevalece el humor incisivo de Rosario al exclamar sarcásticamente la imposibilidad del silencio:

No hay gemido de víctimas. No hay clamor de justicia. / No hay ulular de fieras. / ¡ Cómo, si es inaudible / aun el estruendo de la tempestad ! (p. 201)

Y es que el silencio es imposible para quien se ha traicionado a sí mismo. Por tanto, se impone el vacío, ausencia de luz, ausencia de Apolo. Sobreviene la derrota del poeta que maldice y ha liquidado cualquier posibilidad de conciliación.²² La sordera es una forma de muerte; la traición es otra. En este caso, la muerte ha derrotado al poeta. El lenguaje se convierte en lápida. Sepulta al ser pético. El lenguaje es aquí un peligro,²³ "un guante venenoso". El ser es amenazado y devorado por el siendo (ausencia de diálogo). De ahí la angustia. La inmortalidad se anula. Desemboca en un pesimismo que justifica la definición de "palabra" dada por Rosario: "Una palabra es sólo / la imagen deformada en un espejo".

Si "espejo" se asocia con realidad y la palabra es una imagen deformada de la realidad (espejo), entonces la palabra es pura apariencia. La relación paradigmática²⁴ (apariencia-palabra y realidad-espejo) trasluce la angustia anteriormente mencionada.

El compromiso del poeta es combatir dicha apariencia tratando de transmitir su verdadera interioridad a la palabra que crea. Mientras no suceda esto, todo parece un sinsentido:

Me arrebataron la razón del mundo / y me dijeron: gasta tus años componiendo / este rompecabezas sin sentido. (p. 174)

La desesperanza lleva a pensar que nada cambia: "Ni siquiera se muere"; a un interrogarse sin respuesta:

¿Qué vas a amar? ¿Un cuerpo que se pudre / -ese pantano lento en que te ahogas- / o un alma que no existe? (p. 174)

La piedra, símbolo de inmovilidad y dureza, refleja un tiempo circular infinito. La reduplicación: "Otra vez. Otra vez" evoca esa naturaleza icónica²⁵ de lo infinito:

Ni siquiera se muere. Algo muy leve cambia / y sigues dura, en piedra; creciendo en vegetal / y otra vez despertando en lo que eras. / Otra vez. Otra vez. (p.174)

Evoca también un eterno no morir angustiante, debido a la búsqueda de lo perdido o robado:

Me dijeron: no busques. Nada se te ha perdido. / Y los vi desde lejos / ocultar lo que roban y refr. (p. 174)

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Para Rosario el ser es lo oculto que da sentido al mundo. Es tarea del creador intentar desocultar dicho ser para revelarlo al mundo y hacerlo existir. Combatir el siendo (la apariencia) para que el ser de la palabra brote.

c. Palabra y eternidad

Quien domine la palabra, será eterno. Quien sea dominado por ella será perecedero. Rosario nos muestra que ambas aseveraciones son una falacia. El conflicto está en el verbo "dominar". En su poesía, Rosario no busca demostrar que domina o ha sido dominada por la palabra. Su mérito es más bien mostrarla espontánea y libremente para que cada lector desoculte²⁶ el ser inmerso en ella. La palabra sólo es "dominada" en tanto su creador le inyecta un sentido de ser. Esto marca la diferencia entre una palabra que "está" acomodada entre varios renglones, y aquella palabra que "es" entre varios versos.

En el lenguaje poético de Rosario, vida y muerte se contienen estrechamente. El milagro de su lenguaje es preservar la vida aunque ésta transcurra infatigable, y "se parta en ráfagas":

Ya verás cómo sube / de ser semilla a rama. Ya verás cómo sube / de ser semilla a rama. / Ya verás cómo pasa / de instante a hora sagrada.

Ya está y aún no lo adviertes, / ya mueres y aún te alarmas. / Porque es tuya, eres tú y lo que es más tú: / el tuétano, la sangre, la palabra. (p. 203-204). ®

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

En los anteriores versos se infiere una analogía: la vida, como el viento, no termina con la muerte. La vida, además, se metaforiza con la sal: "Sal hay una y no más".

Asimismo, Rosario establece una serie de relaciones paradigmáticas:

agua-sorbo / mar-ola / fuego-llama, en donde así como el agua está contenida en el sorbo, el mar en la ola y el fuego en la llama, también la vida se contiene en la muerte. Además, son paradigmas que se repiten en el tiempo eternamente.

El movimiento rítmico del poema fluye y asciende gracias a estos paradigmas relacionados con un símil. De hecho se percibe una musicalidad o eufonía²⁷ en el predominio de vocales oscuras y bajas (o-u-a).²⁸

Ritmo y eufonía se complementan favoreciendo la progresión lineal y vertiginosa del poema. Del rema inicial (viento) se pasa a otros remas (semilla, rama, instante, hora sagrada, tuétano, sangre) hasta llegar al tema (palabra). Esta progresión lineal indica la evolución y trascendencia del ser a través de la palabra. Es así como surge la última relación paradigmática entre ser y "palabra". Es decir, el ser del hombre se contiene en la palabra.²⁹ Y la palabra es el hombre.

En su labor creativa el poeta trabaja las palabras "fruta verde" hasta madurarlas, hasta darles color y sentido. Para Rosario, mientras la fruta-palabra siga verde, la actitud de un poeta será meramente pasiva; se perfilará una ausencia de movimiento o acción. Mientras esto ocurra, la palabra quedará inhabilitada para designar o nombrar la realidad que quiere transmitir.

Los dioses antiguos derribados desean comunicarse con Rosario para hablar a través de su poesía. Ella se niega a complacerlos inicialmente por

un motivo: la "insuficiencia" de sus palabras para expresar los signos de la destrucción:

Estoy aquí, sentada, con todas mis palabras / como con una cesta de fruta verde, intactas (. . .)
Y no miro los templos sumergidos; / sólo miro los árboles que encima de las ruinas / mueven su
vasta sombra, muerden con dientes ácidos / el viento cuando pasa. / Y los signos se cierran bajo
mis ojos como / la flor bajo los dedos torpísimos de un ciego. (p. 61)

La conjunción (*repetir el nexa "y"*): "Y no miro. . ." "Y los signos se cierran . . ." refuerza ese negarse de Rosario. Esta actitud no es producto del miedo o la cobardía, sino del dolor. Dolor para comunicar la destrucción ancestral de una cultura indígena; dolor, al saber que fue el mismo lenguaje el que intentó ocultar en su momento el ser histórico de un pueblo.³⁰ En el fondo, Rosario está consciente de los signos destructivos. Su actitud se observa en la siguiente anáfora (repetición al inicio de los versos):

Pero yo sé: detrás / de mi cuerpo otro cuerpo se agazapa, / y alrededor de mí muchas respiraciones / cruzan furtivamente / como los animales nocturnos en la selva.

Yo sé, en algún lugar, / lo mismo que en el desierto el cactus, / un constelado corazón de espinas / está aguardando un hombre como el cactus la lluvia. (p. 61)

El dolor la rebasa y las palabras, aún maduras, parecen insuficientes para desocultar el ser histórico de una cultura en ruinas. No por nada su dolor la hace construir una personal sinonimia: idioma-lápida:

Pero yo no conozco más que ciertas palabras / en el idioma o lápida / bajo el que sepultaron vivo a mi antepasado. (p. 61)

Si el lenguaje parece ser lapidario y letal; las palabras, insuficientes; y el dolor, inútil por sí mismo, ¿cómo recuperar el ser de esa cultura?, ¿cómo conciliar lo en apariencia inconciliable? Es tiempo de recurrir a la memoria para que la palabra empiece, como una locomotora, a moverse; lenta, pero efectiva; vieja, pero enérgica y madura. Ahí está el lenguaje, eterno, esperando que Rosario le dé un nuevo sentido.

2. LENGUAJE Y MEMORIA

La literatura comprometida es acción: busca revelar y cambiar al mundo a través de la palabra que a su vez es acción. De ser necesario, el autor criticará, romperá o demolerá con su lenguaje para inquietar la conciencia colectiva, a quien hará reflexionar sobre su propio desequilibrio.³¹

Sin embargo, la propuesta literaria de Rosario es más modesta. En algunos de sus poemas no busca cambiar este mundo, sino revelar uno que la memoria³² ha olvidado: el indígena.³³ No lo hace con el propósito de poetizar piadosamente su miseria y abandono, cual ropa ajada en el arcón. Su intención es conciliar el ser de una cultura consigo misma; cultura, que al recordarse a sí misma a través del lenguaje poético, se inmortaliza una vez más. Ya el hecho de existir le confiere a cualquier cultura un signo de inmortalidad. Pero se ha vivido olvidando las raíces indígenas, y el olvido desgasta cualquier signo.

La poesía de Rosario busca construir una memoria propia para que esa

cultura se recuerde a sí misma poéticamente y se immortalice una vez más. Para lograrlo, su lenguaje requiere ser conciliador. Conciliar implica, primero, admitir el dolor ante la memoria ausente; y segundo, ir tras la esa memoria que se oculta en el más profundo ser de las palabras.

El lenguaje poético de Rosario buscará crear una nueva memoria que la acerque a sus propias raíces. El lector decide si accede a su encuentro o la rehusa; tiene libertad para ello.

a) La memoria ausente

Sinónimos: el Sur, la patria, el país. Rosario agrega otros: ruina, devastación, silencio. Asociaciones tentativas: las piedras del Sur, la patria encendida e incendiando, el país que calla. En algunos de sus poemas, Rosario reconoce la existencia de una memoria que evoca el pasado-presente indígena. Sin embargo, prefiere arrullarla para que se duerma y no duela tanto:

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
Arrullemos / con canciones de cuna a la memoria / y amemos esta zona devastada. (p. 43) ®

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Hay imágenes que anticipan la devastación: "Los ojos se acostumbran / a circular en rieles de neblina", pero también hay epítetos engañosos que muestran sólo apariencias: "íntimas huertas", "árboles encendidos de trinos", "hierba temblorosa", "campanas invisibles". Los epítetos crean una idealidad, pero una acotación intempestiva desenmascara la anterior intención:

En vano es que digamos: / "Yo vengo de un país de íntimas huertas / y recuerdo los árboles encendidos de trinos, / la hierba temblorosa bajo la última lluvia / y el cielo de las tardes / vibrando de campanas invisibles. /

Vengo de esa ciudad donde los niños / quiebran en mil pedazos el silencio / y colocan el pie / en la inminencia limpia del estanque / y los labios al borde del espejo. / (En salones ocultos un piano negro calla.)" (p. 42-43)

Lo negro del piano evoca la noche que también sabe de silencios. Una noche sin teclas, un piano hecho noche. Sin luz no hay música, no hay Sur. Nadie puede escuchar el mecerse de los platanares ni la lluvia que, huracanada, los moja. ¿Qué es entonces el Sur para Rosario? Es lo que observa: una fruta podrida, una cárcel:

Porque el Sur se evapora, / lo arrasa el tiempo, lo hunde la distancia, / se consume, incendiando, a nuestra espalda. / No miremos atrás que sólo llega / un abrasado aliento de desierto. (p. 43)

Las anteriores prosopoyeyas ("el Sur se evapora", "lo arrasa el tiempo", "lo hunde la distancia", "se consume, incendiando, a nuestra espalda") sugieren un Sur etéreo, frágil, aislado, destruido. No es a la sombra de esta memoria como Rosario desea recordar al Sur; es preferible olvidarla:

Olvidé mi memoria, / dejé jirones rotos, esparcidos / en el último sitio donde una breve estancia / se creyera dichosa: / allí donde comíamos en torno de una mesa/ el pan de la alegría y los frutos del gozo. (p. 44)

Los jirones rotos y esparcidos evocan aquel poema indígena, testimonio de la barbarie española del siglo XVI, cuando en los caminos yacían dardos rotos, los gusanos pululaban por las calles, y la única herencia era una red

de agujeros.³⁴

El Sur, red agujerada, obliga a ladear la cabeza y olvidar. Pero el olvido conduce a la soledad. Quien busca olvidar termina aislándose. La soledad, personificada como mujer, tiene un destino aún más amargo: "el más desolado y tremendo crepúsculo" que "se llamará locura". La soledad-mujer buscará hundirse en el "pantano de saliva amarga", y desaparecer cualquier registro de memoria. La locura, "ese alegre extravío de la razón"³⁵ hará más llevadero el peso de los recuerdos.

El Sur "estrella caída", "piedra celeste ya enfriada", busca un lugar en este mundo. El Sur perdió su cielo aquí, en la tierra. Rosario lamenta la ausencia de una memoria que transmita y registre la pérdida de ese cielo:

¿Quién dirá los silencios de mis muertos? / ¿Quién llorará la ruina de mi casa? / Entre la soledad una flauta de hueso / derramando una música triste y aguda y áspera. (p. 76)

Si la memoria se ausenta, la inmortalidad resulta imposible. Sin memoria, el pasado sepulta al presente, niega al futuro:

¿Quién me castró de mi posteridad? / ¿Quién me puso esta giba monstruosa del pasado? (p.116)

De ahí la angustia al reconocer que mientras el tiempo transcurre para los demás, en el Sur permanece como prolongación de vida y muerte:

Se va empozando en mí, por centurias, el tiempo.

Se mueve y no transcurre. / Se agita y permanece. (p. 116)

Si la memoria está ausente, no habrá un rostro³⁶ en donde se dibujen los rasgos ancestrales de una cultura:

Se olvidaron de mí, me dejaron aparte. / Y yo no sé quien soy / porque ninguno ha dicho mi nombre; porque nadie / me ha dado ser, mirándome. (p. 176)

Mirar una cultura es reconocer su existencia; abrazar una cultura es transformarla. Pero el abrazo no llega, la cultura se entume y la nostalgia de días mejores es un refugio:

Hablábamos la lengua/ de los dioses, pero era también nuestro silencio / igual al de las piedras.
/ Eramos el abrazo de amor en que se unían/ el cielo con la tierra. (p. 74)

Nostalgia. Cuando la ceiba era el puente de unión entre la tierra y el cielo; cuando los dioses contemplaban a los hombres del Sur como la copa del árbol a su tronco, como el tronco a sus ramas:

No era como ahora / que parecemos aventadas nubes / o dispersadas hojas. / Estábamos entonces cerca, apretados, juntos. / No era como ahora. (p. 74-75)

Pero no hay memoria que anticipe hasta cuándo terminarán de desprenderse los hombres del tronco. Ramas en éxodo, sin retorno. Algunas, las que logran quedarse, se vuelven "llama petrificada", alcanzan "la mudez mineral de la estatua". Son extranjeras en su patria, donde se han quedado para olvidarla. Igual que la extranjera en su monólogo:

"Esta tierra, lo mismo que la otra de mi infancia, / tiene aún en su rostro,/ marcada a fuego y a

injusticia y crimen, / su cicatriz de esclava. (p. 112)

La presencia de la extranjera es inquietante porque simboliza la ausencia de memoria; ella es "el huracán que parte ramas", es traición y olvido:

Demasiado temprano / escupí en los lugares / que la plebe consagra para la reverencia. / Y entre la multitud yo era como el perro / que ofende con su sarna y su fornicación / y su ladrido inoportuno, en medio / del rito y la importante ceremonia. (p. 113)

Como tal, el anillo de oro que porta es una ofensa contra los de su raza. Contrasta la opulencia de unos y la miseria de otros:

Basta. He callado más de lo que he dicho. / Tostó mi mano el sol de las alturas / y en el dedo que dicen aquí "del corazón" / tengo un anillo de oro con un sello grabado.

El anillo que sirve / para identificar a los cadáveres. (p. 114)

Si la extranjera simboliza el olvido, resulta irónico que intente identificar los cadáveres cuyos nombres no recuerda ni podrá recordar. En realidad, la extranjera se avergüenza de su "raza vencida", prefiere olvidarla.

Este sentimiento que desemboca en traición es más palpable en un poema-crónica de Rosario. En este poema, el yo lírico cede su voz a un yo colectivo que narra ³⁷ cómo: "Vendimos la memoria y por befa trocamos / la alegría, por sarcasmo la esperanza."

El narrador metadieгético³⁸ (*cuenta lo que ya ha sido narrado*) :

Lo dijimos entonces. / Cuando los años de la cobardía, / cuando toda la tierra hedió de la entrañas / podridas del augur y enormes animales / mugieron en los páramos nocturnos. (p. 101-102)

y a la vez homodiegético³⁹ (está presente como personaje) :

¿Qué les dimos? ¿La voz que no tenían, / los ojos que faltaban a sus lágrimas, / un corazón que fuera la casa de su angustia? / No, sino la respuesta de Caín, / la espalda del que niega, del que huye. (p. 103)

relata desde su perspectiva, en tono de autorreproche, cómo por miedo traicionó a sus hermanos de sangre.

Lo interesante del poema es que inicia narrando en un pasado continuo: ⁴⁰

"Lo dijimos entonces. . ." para finalizar en un presente histórico: ⁴¹

"Nuestra historia la escribe / reptando entre cenizas la serpiente."

En el poema, el presente inmediato no es más que la prolongación del pasado en el presente. De ser así, el pasado siempre está presente y condiciona el futuro. Aunque el poema-crónica de Rosario finalice en presente, el pasado termina por imponerse. ¿Por qué? La traición (ausencia de memoria) es un hecho del pasado que se prolonga, y lastima al presente. La memoria que se conserva, en dicho poema, es la de los vencedores. Ante la memoria vendida queda el silencio de la lengua propia:

LLevamos nuestros pies / donde la soledad tiene su casa / y allí nos detuvimos para siempre. / En silencio aguardamos / hasta aprender la muerte. (p. 75)

Si la memoria indígena parece pulverizarse, ¿qué esperanza habrá de recuperarla? Para Rosario, si no existe la esperanza, se construye, como el que inventa un dios personal:

Esperanza, / ¿eres sólo una lápida?

No diré con los otros que también me olvidaste. / No ingresaré en el coro de los que te desprecian / ni seguiré al ejército blasfemo.

Si no existes / yo te haré a semejanza de mi anhelo, / a imagen de mis ansias. (p. 46)

Es difícil derrumbar el muro de las lamentaciones: "Lloro por esa patria que no he tenido nunca", pero es necesario edificar el de las posibilidades. Sin embargo, subyace el miedo, la duda: ¿Existen suficientes ladrillos y cemento para un muro de esa naturaleza? De ahí el refugio en la fe. La fe es anterior a la esperanza, a las palabras. Un acto de fe precede al lenguaje poético de Rosario. La fe que probablemente le permita construir una nueva memoria.

b) Tras la nueva memoria

La construcción de la nueva memoria, la que inmortalizará poéticamente el ser de una cultura, le exige a Rosario su involucramiento. Involucrarse para conformar una memoria colectiva que se desprenda de la propia memoria; una memoria que imagine un rostro para una cultura abandonada, y un rostro que refleje espiritualmente a Rosario. Ambas memorias se integrarán en una sola: la nueva memoria.

Para conformar la memoria colectiva, Rosario utiliza el recurso de la crónica. Presta su voz a un augur que narra en primera persona del plural. El propósito es lúdico: contar nuevamente la fundación azteca de Tenochtitlan, como si no se hubiera contado antes. El augur-Rosario, narrador homodiegético, relata con una intención evidente: inmortalizar no sólo el acontecimiento histórico sino también revelar el ser divino y humano que hizo posible ese hecho; es decir, revelar la comunión dioses-hombre. Preservar a los dioses es preservar la vida:

Pero alguno sentía ya dentro de su entraña / el espasmo del dios, / la quemadura de la profecía.
/ Al fin prevaleció sobre sus adversarios. / Pasamos a ser hombres que llevan a su espalda / un cargamento, un peso, un ídolo, un destino (. . .)

Las deidades descansan en nosotros. (pp. 117 y 120)

La convicción, no mera duda, de que los dioses moran en el hombre, despiertan en éste la confianza en la inmortalidad.

El narrador, más que contar o inventar, pretende el recuerdo eterno de su relato: "No es mentira. / No invento lo que digo. / Sólo estoy recordando."

Como recuerdo, muestra diversos signos evocadores⁴² de la cultura azteca: "he aquí la heredad: el valle, el valle", "comimos alimañas, hojas inmundas, moscos", "Acechador, ladrón, tal era nuestro mote", "fija crueldad de la obsidiana", entre otros.

La nueva memoria registra enemigos y aliados de esa cultura. Enemigos como la niebla que "jugaba a enloquecernos", aliados como el viento y la hojarasca: "A veces nos hablaba la ceniza, / nos hacía señales el viento, nos dictaba / mandatos la hojarasca." Signos de permanencia como el de la

piedra y el tronco "talado y hueco" que "resonaba invocando a lo divino", pero también el presagio como signo de duda:

Se multiplican voces: / del mar vendrá la tempestad. Del mar.

Ay, todo lo que vemos / tiene un temblor funesto de presagio.

¡ Del mar vendrá la tempestad ! ¡ Del mar ! (p. 120)

El mar ⁴³ en Rosario surge como un signo temido en la conformación de la nueva memoria. Puede quemarla sin ser fuego; puede sepultarla sin ser piedra. El mar insinúa muerte, y en este poema, la muerte reviste un carácter profano, sagrado y funesto.

Profano porque la muerte de algunos peregrinos obstaculiza temporalmente los designios de los dioses:

El muerto se moría y su muerte nos era / afrenta, deserción, pacto incumplido / y juramento roto. / Lo abandonábamos a la intemperie, / al buitre, al que devora carroña, al exterminio. (p. 117)

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
Sagrado porque el sacrificio de víctimas humanas es necesario para la supervivencia: DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Así fue como abrimos corazones, / como despedazamos materias, como hicimos / de toda cosa augurio, y del destizador, / del cuchillo, su intérprete. (p. 117)

Funesto porque los presagios son una amenaza de exterminio:

Mas ¿por qué este sabor caduco en nuestros cantos? / ¿Por qué nuestros adornos se marchitan?
/ ¿Por qué aun lo duradero nos predice / el fin de nuestro siglo? (p. 120)

Es el mar el presagio más significativo. No sólo del mar provino el pueblo que intentó ahogar o ausentar la vieja memoria prehispánica; también arribó el dolor. La llaga de agua evoca destrucción. Los vencedores exterminaron casi por completo una cultura, el tiempo terminó con ellos, pero nadie se acordó de ocultar al mar para que ya no siguiera evocando.

En ese momento, Rosario hace uso de su memoria para sobrevivir. Ella se compara con un pájaro en la orilla de los acantilados. Pájaro que contempla el mar, "porque la ola exhala una densa humareda de exterminio".

Rosario-pájaro-vuelo contempla la ola-mundo-cadena que refleja una muerte interminable. ¿Qué es el ir y venir de las olas sino el recordatorio de una muerte sin fin? ¿De qué le sirve a Rosario contemplar la destrucción si esto, al parecer, no cambia nada? Pero no.

Rosario-pájaro no contempla pasivamente. Rosario percibe la imagen del dolor, la grava en su memoria y emigra. No para evadir la realidad, sino para preservar el recuerdo y sobrevivir. Según Bergson, una imagen percibida siempre subsiste porque la percepción se proyecta hacia el futuro.⁴⁴ Rosario percibe para conciliar el ser de una cultura consigo misma; percibe para crear la nueva memoria, la memoria que concilia. Pero Rosario también percibe para buscar su rostro entre las ruinas. En algunas ocasiones monologa y no se considera digna de retornar a sus raíces, a la tierra de sus muertos:

Acepta nada más los hechos: has venido / y es igual que te hubieras quedado o que si nunca / te hubieras ido. Igual. Para ti. Para todos. (p. 330)

Y sin embargo el eterno retorno a las raíces es una de las constantes poéticas de Rosario. Encontrarlas es encontrarse, darles un rostro es dárselo, recordarlas es conciliarse. Conciliar, para ella, es la búsqueda de integración en el ser de una cultura, la suya.

Por eso Rosario aspira a ser selva, y lo logra a través de un juego de ambigüedades. En uno de sus poemas se imagina a sí misma como una niña ciega que busca borrarse a sí misma, pero no lo logra pues el borrar su nombre sería como desaparecer la selva.

Por otra parte parece ignorar su "destino de vegetal", pero en el fondo lo sospecha. Además intenta ocultar su "color de selva", pero es inútil:

(He debido cubrirme el rostro con un velo / por no mostrar este color de selva / -esplendor y catástrofe- / que todavía no me ha abandonado.) (p. 198)

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

La elipsis del verbo "palpar" ya anunciaba su deseo de omitirse y omitir: ®

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Niña ciega, palpaba mi rostro con mis manos / no para ver, para borrar la línea / donde el perfil dice "mañana"; donde / alza el mentón su hueso que se opone a la muerte. (P. 197)

Suprimir el verbo es como suprimir la memoria que duele. Ocultar el verde (selva) por medio del negro (velo) es, finalmente, ocultarse a sí misma. El que Rosario perciba un "destino de vegetal" la involucra, en forma inevitable, con la selva; a ser su sinónimo.

Mientras el mar la intranquiliza, la selva la reconforta. Cuando la selva le muestra la interioridad de su ser, Rosario es selva. Para lograr esto, Rosario necesita involucrarse como personaje, como relatora de historias para reducir la distancia que la separa de su espejo-selva:

Cuento la eterna lucha de los dioses / para vencer al caos / y las primeras pergrinaciones / y los que se perdieron o acabaron / antes de presenciar el milagro del alba. (p. 207)

Cuando percibe que la selva es un cuerpo abandonado como el de ella, lleno de árboles y sin viento que los mueva, decide involucrarse:

Y, alrededor, la selva. ¡Cuánta corteza de árbol / en que ningún cuchillo de viajero / grabó la letra, el rumbo! / ¡Cuánta hoja diciendo su idioma incomprensible! / ¡Cuánta raíz a la que no descendo! (p. 206)

Rosario adquiere una identidad al relatar. Al relatar construye la memoria antes ausente y modela, cual figura de barro, su propio rostro. El amuleto o pedazo de ámbar que recibe en la selva es una promesa de eternidad.

Simboliza la presencia divina del Sol "para que me recuerden, / -después, cuando yo muera- aquellos que me amaron." Al involucrarse como personaje, Rosario evita que el rostro de la cultura indígena se borre:

Encima de los otros su destino / resplandeció una hora / y se precipitó como un astro caído. / Pero su rostro no ha sido borrado / porque uno entre todos fue testigo. (p. 71)

Por otra parte, Rosario va tras la nueva memoria evocando su infancia y adolescencia. Utiliza la fábula y la topografía (*descripción de un lugar*) como recursos evocadores de ambas etapas, respectivamente. A través de

la fábula ella se desdobra en una niña perdida dentro de una "Torre del Viento":

En esa Torre estaba la niña, en esa Torre / vieja como mi cuerpo, abandonada, / sola, en ruinas lo mismo que mi cuerpo. / En esa Torre búscala, persíguela, / rastrea la huella de su pie desnudo / y el olor de jazmín entre su pelo / y sus manos fluyendo como dos breves ríos / y sus ojos dispersos. (p. 50)

El propósito de la fábula no es tanto el mensaje implícito que el lector pueda interpretar; es más bien un sentido de búsqueda y reencuentro por parte de Rosario. No se trata de descifrar una moraleja, sino de lograr un mayor acercamiento consigo misma.

Algo similar ocurre cuando evoca su etapa adolescente. La topografía empleada recrea no sólo el abandono de la casa descrita, también el propio:

Yo recuerdo una casa que he dejado / Ahora está vacía. / Las cortinas se mecen con el viento, / golpean las maderas tercamente / contra los muros viejos. / En el jardín, donde la hierba empieza / a derramar su imperio, / en las salas de muebles enfundados, / en espejos desiertos / camina, se deliza la soledad calzada / de silencioso y blando terciopelo. (p. 51)

¿Para qué evocar dos instantes tan desolados? Rosario destapa la cañería infantil y adolescente para que drene el dolor y deje de oler a pasado. Reconocer el derrumbe de "la casa que no supo retenerte" es aceptar el propio, en ese momento. Ella evoca porque ha olido el presente, y ha imaginado el olor del futuro.

Porque Rosario no es ajena a la realidad de su presente, desea registrar también un hecho doloroso: la matanza estudiantil de 1968 en México. La memoria oficial recordará "lo que no hay, huellas, cadáveres." La nueva

memoria será la luz que desenmascare a la noche. Ella concatena oscuridad y violencia para subrayar la complicidad de la noche en el crimen:

La oscuridad engendra la violencia / y la violencia pide oscuridad / para cuajar en crimen. (p 287)

Rosario compara el efecto del arma homicida con el de un relámpago: rápido y destructivo. Para la memoria oficial es inútil buscar los muertos que no han muerto:

La plaza amaneció barrida; los periódicos / dieron como noticia principal / el estado del tiempo. / Y en la televisión, en la radio, en el cine no hubo ningún cambio de programa, / ningún anuncio intercalado ni un / minuto de silencio en el banquete. / (Pues prosiguió el banquete). (p. 288)

El compromiso de Rosario con sus lectores es mostrar cómo se quiso borrar la memoria al barrer la plaza. La memoria oficial es una sepulturera; la nueva memoria, desenterradora. Pero ésta no es ese tipo de memorias que desocultan la verdad para renacer el rencor. La nueva memoria no responde con agresión y amargura. Su intención es conciliadora sin dejar de ser imperativa:

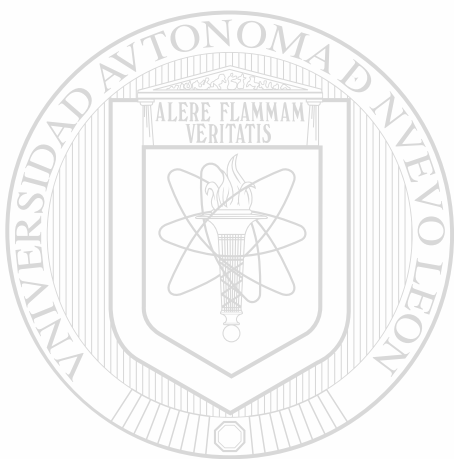
Mas he aquí que toco una llaga: es mi memoria. / Duele, luego es verdad. / Sangra con sangre. / Y si la llamo mía traiciono a todos. /

Recuerdo, recordamos. /

Esa es nuestra manera de ayudar que amanezca / sobre tantas conciencias mancilladas, / sobre un texto iracundo, sobre una reja abierta, / sobre el rostro amparado tras la máscara.

Recuerdo, recordemos / hasta que la justicia se siente entre nosotros." (p. 288)

"Recuerdo", memoria individual y "Recordemos", memoria colectiva, se han integrado en una sola. Ya no habrá quien olvide, aunque se lo proponga. Quien olvida, muere.



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Notas

1. La cosa es lo percibido en los sentidos por medio de las sensaciones (color, sonido, aspereza, dureza, tacto, etc). El arte es una cosa en tanto es un ente cuya esencia busca ser interpretada por quien la percibe. La obra de arte es una cosa confeccionada porque tiene un carácter de "útil": sirve para algo, pero también es una cosa espontánea al provenir no sólo de la mano del hombre sino de su espíritu. Cfr. Martin Heidegger. *Arte y poesía*, FCE, México, 1958, pp. 39, 35, 40 y 44.
2. "El escritor 'comprometido' sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio (. . .) El escritor ha optado por revelar el mundo y especialmente el hombre a los demás hombres, para que éstos, ante el objeto así puesto al desnudo, asuman todas sus responsabilidades." Jean-Paul Sartre. *¿Qué es la literatura?* Losada, Buenos Aires, 1957, pp. 54-55.
3. (. . .) Para Sartre la obra de arte no tiene finalidad; es en sí misma un fin. Obedece a un llamamiento puro que es la exigencia pura de existir. La obra de arte es valor porque es llamamiento. Un libro se propone la libertad del lector. Esta libertad hará existir la obra (. . .) Según Sartre: "La lectura es un pacto de generosidad entre el autor y el lector; cada uno confía en el otro, cuenta con él y le exige tanto como se exige a sí mismo (. . .) Los dos toman una decisión libre (que conduce a una exigencia recíproca) (. . .) Así, mi libertad, al manifestarse, revela la libertad del otro." *Ibid* ., pp. 72-75, 78-79.
4. "La poesía, por otra parte, se distingue de la prosa porque en ella el lenguaje interviene entre el lector y los significados abstractos; en la poesía, son las palabras las que, en principio, se aprehenden; los significados, por su parte, se vuelven meros pretextos para alcanzar una conciencia del lenguaje en su materialidad. Así, se ha reemplazado, en la poesía, una actitud práctica y utilitaria frente al lenguaje, por una actitud contemplativa; se ha sustituido un hacer por un ser. De ahí que, para Sartre, la historia de la poesía moderna, en términos de la vida de los poetas y de su relación con la sociedad, sea una historia, no de logro, sino de fracaso." Frederic Jameson. "Tres métodos en la crítica literaria de Sartre" en: *La moderna crítica literaria francesa. De Proust y Valéry al estructuralismo*, Comp. John K. Simon, FCE, México, 1984, pp. 217-218.

5. Palabras de Rosario: "Comparto la opinión de los antiguos en el sentido de que vivir no es necesario. Pero ya que se vive, por lo menos habrá que superar esta contingencia escribiendo " (. . .) Y agrega: "Para conjurar los fantasmas que me rodeaban yo no tuve a mi alcance sino las palabras. Mas una vez pronunciadas su poder se evaporaba, se diluía en el aire, se perdía. Era preciso fijarlas en una sustancia más firme, en una materia más duradera." Cardoza y Aragón también comparte este pensamiento al afirmar que "la poesía es la única prueba concreta de la existencia del hombre". Véanse respectivamente: Rosario Castellanos. *Confrontaciones. Los narradores ante su público*, Joaquín Mortiz, México, 1966, p. 89 y Luis Cardoza y Aragón. *Poesías completas y algunas prosas*, FCE, Tezontle, México, 1975, p. 474.
6. Según Rosario: "Al través de las palabras (. . .) eternizamos las formas fugitivas; hacemos patente la armonía del universo; conjuramos la muerte y la destrucción y el olvido." Y al ser entrevistada por Emmanuel Carballo opina: "Las palabras poéticas constituyen el único modo de alcanzar lo permanente en este mundo." Véanse respectivamente: Rosario Castellanos. "La corrupción intelectual" en: *La corrupción*, Nuestro Tiempo, México, 1970, p. 27. , y Emmanuel Carballo. *Protagonistas de la literatura mexicana*, Ediciones del Ermitaño, Diógenes, México, 1986, p. 520.
7. "Presencia" (de José E. Pacheco):
"¿Qué va a quedar de mí cuando me muera / sino esta llave ilesa de agonía, / estas pocas palabras con que el día / dejó cenizas de su sombra fiera? /
¿Qué va a quedar de mí cuando me hiera / esa daga final? Acaso mía / será la noche fúnebre y vacía / que vuelva a ser de pronto primavera. /
No quedará el trabajo ni la pena / de creer y de amar. El tiempo abierto, / semejante a los mares y el desierto, /
ha de borrar de la confusa arena / todo lo que me salva o encadena. / Mas si alguien vive yo estaré despierto." José Emilio Pacheco. *Fin de siglo y otros poemas*, SEP, Lecturas Mexicanas # 44, México, 1984, p. 13.
8. Dice Elena Poniatowska con respecto a Rosario: "Desde niña se refugia en la soledad y sabe que escribir disminuye esta sensación." Elena Poniatowska. *¡Ay vida no me mereces!* Carlos Fuentes, *Rosario Castellanos*, Juan Rulfo, *la Literatura de la Onda*, Joaquín Mortiz, México, 1985, p. 60.

9. Beatriz Reyes Nevares cita al doctor Nahum Megged, de la Facultad de Humanidades de la Universidad Hebrea de Jerusalén: "En el ámbito literario los años en Israel fueron para ella (Rosario) un viraje en su expresión, dejando la poesía trágica y dolorosa para entrar en la contemplación irónica de los hechos, viendo lo que ocurre sin mitos ni clichés." Beatriz Reyes Nevares. *Rosario Castellanos*, Secretaría de la Presidencia, México, 1976, p. 59.
10. Sobre su obra *Apuntes para una declaración de fe* (1949), Rosario opina en forma autocrítica: "Era muy retórica y la mayor parte de las formas de expresión usadas allí no me son propias. Son ecos de quienes estaban más próximos a mí o el deseo de seguir una moda, una tónica y un acento que predominaban entonces." Poniatowska, *op. cit.*, p. 76.
11. Con respecto a la humildad del escritor, Rosario piensa que: "(. . .) ser humilde es aceptar la prioridad del objeto estético por encima del sujeto creador. Que se someta así a las exigencias múltiples de ese objeto: trabajo, constancia, lucidez para admitir los errores, prontitud para rectificarlos." Rosario Castellanos. *Mujer que sabe latín*, SepSetentas, FCE, México, 1973, p. 166.
12. Para Rosario, el creador artístico se corrompe "sustituyendo la verdadera disciplina por la hábil simulación, abandonando la búsqueda de la originalidad para imitar las modas imperantes, renunciando a lo auténtico para halagar el gusto del público (. . .) La inspiración desciende sobre el elegido: éste es un hecho innegable. Pero cuando el elegido ha sido perezoso, cuando se ha abandonado a la ignorancia, a la falta de destreza, el descenso de la inspiración es infructuoso." Ramón López Velarde opinaba algo similar: "Nuestros hombres de pluma aderezan párrafos y estrofas como guisotes. Así es como el ejercicio de las letras se ha vuelto industria de chalanes y filón de trapaceros." Y agrega: "Quizá la más grave consecuencia del lenguaje postizo y pródigo consista en el abandono del alma." Véanse respectivamente: Rosario Castellanos, "La corrupción. . ." , pp. 33-34 y Ramón López Velarde. *Novedad de la Patria y otras prosas*, Olimpia, México, 1987, pp. 113-114 y 117.
13. Según Rosario: "(. . .) la poesía es un ejercicio de ascetismo, un intento de llegar a la raíz de los objetos (. . .)" Carballo, *op. cit.*, p. 524.

14. Pfeiffer piensa: "Que la poesía no es distracción, sino concentración, no sustituto de la vida sino iluminación del ser, no claridad del entendimiento, sino verdad del sentimiento (. . .)." Johanne Pfeiffer. *La poesía*, FCE, Breviarios, México, 1983, p. 90.

15. Afirmer que la literatura de Rosario sólo es feminista implicaría reducir sus múltiples posibilidades interpretativas. Según Monsiváis: "En Rosario Castellanos se extingue la literatura femenina (como atenuante y salvoconducto) y se inicia la literatura de la mujer mexicana. Al respecto, Julian Palley opina que: "Aunque mucha parte de su poesía es feminista, a fin de cuentas, su arte trasciende el feminismo: a través de su obra encontramos la inquietud por todo el sufrimiento humano y una búsqueda de la justicia." Véanse respectivamente: Carlos Monsiváis. *La poesía mexicana del siglo XX*, Empresas editoriales, México, 1966, p. 64. y Julian Palley. "Rosario Castellanos: eros y ethos" en: *Meditación en el umbral. Antología poética*, Prólogo de E. Poniatowska, FCE, Col. Popular # 297, México, 1985, p. 72.

16. En muchas ocasiones se confunden los conceptos: autobiografismo e intimismo. Poniatowska reconoce el tono autobiográfico en la obra de Rosario: "(. . .) Castellanos hace literatura con los sucesos de su vida diaria; sus novelas son autobiográficas, sus poemas un reflejo de su desamor, la minuta de sus sensaciones que caen siempre en la angustia de la soledad." Jaime Labastida justifica esa inclinación en Rosario, al aludir a Elliot y comentar que las expresiones poéticas se enlazan con las experiencias vitales, pero no son idénticas a ellas. José Joaquín Blanco critica lo autobiográfico en Rosario diciendo que sus poemas "son muy sentimentales, amargos, religiosos y domésticos, aderezados con mitos (Hécuba, Penélope, Nausicaa, etcétera) y formas alegóricas (la Madre, la Solterona, la Abandonada, la Cortesana, etcétera)." Poniatowska se opone a esta apreciación pues: "(. . .) Rosario, además de religiosa y doméstica (. . .) es crítica y autocrítica (. . .)." Finalmente Pfeiffer opina con respecto a lo autobiográfico: "La verdadera poesía puede expresar las cosas más íntimas sin hacerse por ello desvergonzada, sin provocar en nosotros la penosa sensación que nos causa toda impúdica traición de sí misma." Véanse: Poniatowska, *op. cit.* pp. 67 y 84. , Jaime Labastida. *El amor, el sueño y la muerte*, Instituto Politécnico Nacional, México, 1969, p. 61. , José Joaquín Blanco. *Crónica de la poesía mexicana*, Posada, México, 1987, p. 235. , y Pfeiffer, *op. cit.* , p. 109.

17. El establecimiento de un mundo y la hechura de la tierra son, según Heidegger, los rasgos esenciales de una obra artística. Establecer un mundo es nombrar, designar los rasgos esenciales de la obra. La hechura de la tierra es la esencia encubierta de esa obra que es necesario desocultar, descifrar, hasta dar con la unidad del ente-poema. Portuondo interpreta a Heidegger afirmando que: "La poesía resulta así la designación, el nombramiento de la esencia de las cosas (. . .) la fundación de lo permanente y esencial en el seno de lo cambiante y accidental." Cf. Heidegger, *op. cit.*, pp. 63, 60-61 y 68. Véase además: José Antonio Portuondo. *Concepto de la poesía y otros ensayos*, Grijalbo, México, 1974, p. 108.
18. Sartre, *op. cit.*, p. 62.
19. Henri Bergson. *Memoria y vida*, Comp. Guilles Deleuze, Alianza Editorial, Madrid, 1977, p. 73.
20. Progresión lineal: Es una sucesión de remas. El rema de una frase es aquel que antecede al tema. El rema de una frase se convierte en el tema de la siguiente. El rema se puede dividir en varios temas. Cf. Cesare Segre. *Principios de análisis del texto literario*, Grijalbo, Barcelona, 1985, p. 199.
21. La poesía auténtica, según Pfeiffer, responde espontánea y verdaderamente a la interioridad de su creador, a un estado de ánimo verdadero (. . .) Cf. Pfeiffer, *op. cit.*, p. 55.
22. Sobre la conciliación en la poética de Rosario, Martha Robles expresa: "El suyo parece afán de levantarse sobre sí misma para reconocerse desde fuera, encontrar un sentido de ser en la palabra y conciliar aspectos espirituales en la creación literaria." Martha Robles. *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*, Tomo II, Diana, México, 1989, p. 155.
23. "Heidegger sostiene con Hölderlin (poeta alemán) que `el lenguaje es el más peligroso de los bienes que han sido dados al hombre´. El lenguaje es un bien porque testimonia lo humano en el hombre (. . .) Es también un peligro porque (. . .) crea la posibilidad de todos los peligros al crear la amenaza del ser por el siendo, la destrucción del ser (. . .) Por otra parte, el lenguaje es un bien que actúa como instrumento de comprensión entre

los hombres (. . .) El lenguaje sitúa al hombre en el mundo y con ello lo hace un ser histórico. Estar en el mundo y ser histórico se identifican y realizan (. . .) `desde que somos diálogo´ (. . .) Dialogar es la nota ontológica de la existencia del hombre." Portuondo, *op. cit.* , p. 107-108.

24. "(. . .) los modos fundamentales de la composición verbal son la selección (paradigma) y la combinación (sintagma). El primero se produce sobre la base de la equivalencia, en tanto que el segundo reposa en la combinación de la propia `cadena hablada´. El paradigma es (. . .) un modelo de posibilidades del cual se escoge el o los elementos para formar un mensaje (. . .) El sintagma es una cadena de signos lingüísticos articulados y organizados en forma lineal (. . .) Signos que se emiten en el tiempo, uno detrás de otro, guardando entre sí relación de dependencia." Pedro Chávez y Eva Lydia Oseguera. *Literatura Universal 1*, Publicaciones Cultural, México, 1987, p. 276.

25. Iconicidad poética: "Un verso, gracias a la disposición de las palabras o/y simetrías verbales puede imitar icónicamente aquello de lo que habla (. . .) muchas figuras retóricas tienen naturaleza icónica; la repetición de una palabra o sintagma en una situación equivalente (anáfora, epífora, complexión) representa también su persistencia e insistencia en el discurso (. . .) " Segre, *op. cit.* , p. 66.

26. Desocultar es descubrir la esencia verdadera del ente-poema. Según Heidegger hay que buscar la verdad desocultando al ente. En el centro del ente existe un lugar abierto o luz que lo rodea. El ente sólo puede ser, en cuanto ente, si está adentro y más allá de lo iluminado por esa luz. Luz que garantiza un tránsito al ente que no somos nosotros y una vía de acceso al ente que somos nosotros mismos. Cf. Heidegger, *op. cit.* , p. 68.

27. René Wellek y Austin Warren. *Teoría literaria*, Gredos, Madrid, 1962, p. 188.

28. Pfeiffer considera que dependiendo de los sonidos verbales (melodía) existen vocales oscuras y bajas (o, u, a) y claras y altas (i, e). Pfeiffer, *op. cit.* , p. 22.

29. La idea de que el ser del hombre está contenido en la palabra, remite a una definición de estilo sugerida por Rosario: "Estilo es el modo con que el hombre asume su propio ser, el valor que concede a su persona, el

sentido que da a su vida y el repertorio de formas de que dispone para realizarla." *Santa Teresa. Su vida*, Prólogo de Rosario Castellanos, UNAM, Nuestros Clásicos, México, 1962.

30. El compromiso de un poeta, según Hölderlin, es revelar el ser histórico de su pueblo. A raíz de esto, Portuondo comenta: "La libertad del poeta está "determinada por una necesidad (. . .) ." La necesidad, según Holderlin, de descubrir los signos que "constituyen el lenguaje de los dioses" revelándolos a su pueblo. "El poeta, por otra parte, debe interpretar la voz de su pueblo que se expresa en las leyendas y demás elementos en que se recuerda la existencia del grupo. El poeta, está, por lo tanto, situado en la región intermedia entre los dioses y el pueblo, y debe, desde ella, actuar como intérprete y anunciador (. . .) ." Para el poeta alemán la esencia de la poesía es histórica porque supone un tiempo que anticipa e interpreta. Esta historicidad, es, para Heidegger, la esencia esencial de la poesía. Portuondo, *op. cit.* , pp. 109-110.

31. Sartre, *op. cit.* , p. 97.

32. "La poesía, en ella (Rosario), es memoria no de humo, sino viva y actuante, la cual revive las hazañas de un pueblo que ha ido dejando huella de su paso por la tierra, siempre en lucha con los elementos y con las fuerzas que dispersan y destruyen lo noble y lo justo." Raúl Leiva. *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*, UNAM, México, 1959, p. 334.

33. Declara Rosario: "Los indios no me parecen misteriosos ni poéticos. Lo que ocurre es que viven en una miseria atroz. Es necesario describir cómo esa miseria ha atrofiado sus mejores cualidades." Poniatowska, *op. cit.* , p. 111.

34. Miguel León-Portilla. *El reverso de la conquista. Relaciones aztecas, mayas e incas*, Joaquín Mortiz, México, 1964, p. 53.

35. Erasmo. *Elogio de la locura*, Espasa-Calpe, Col. Austral, Madrid, 1982, p. 73.

36. "Su mayor lucha (de Rosario) fue la de forjarse un rostro (. . .) como símbolo de identidad (que a su vez) tiene raíz en la cultura indígena: perder cara equivale a deshonor, indignidad o desvergüenza; no tenerla,

marginación total; no dar cara, cobardía." Robles, *op. cit.* , p. 157.

37. La narración es un recurso estético de la poesía de Rosario. Para Aguiar e Silva: "El dato narrativo, que puede formar parte de la estructura de un poema lírico, tiene como función única evocar una situación íntima y revelar el contenido de una subjetividad." Vitor Manuel Aguiar e Silva. *Teoría de la literatura*, Gredos, Madrid, 1979, p. 181.

38. Chávez-Oseguera, *op. cit.* , pág. 325.

39. Segré, *op. cit.* , p. 31.

40. Según Bergson: "La duración es el progreso continuo del pasado que corroe el porvenir y se hincha al avanzar." Bergson, *op. cit.* , p. 47.

41. Presente histórico: hechos narrados que sucedieron, pero se narran como si estuvieran ocurriendo. *Ibid.* , p. 23.

42. Para Bergson existen dos tipos de memoria: "La habitual que representa nuestra experiencia pasada, y la evocadora de imágenes que es la auténtica memoria al ser coextensiva a la conciencia. Estas dos formas de memoria en realidad van unidas porque el ser humano, al percibir como hábito las experiencias pasadas llega a concientizar el presente histórico haciéndolo memoria." *Ibid.* , p. 85-86.

43. El poema "Marcas" de St-John Perse, traducido por Rosario, y que se incluye en el libro "Poesía no eres tú", aborda también el tema del mar. St-John Perse ve en el mar una fuerza inspiradora, un carácter divino, un poder evocador de "los grandes muros de la infancia", puerta liberadora sin regreso, "libro de piedra" que enseña a vivir, celda y refugio de doncellas, promesa de lo eterno, "la inmensa compasión de todas las cosas percederas." Rosario Castellanos. "Marcas" de St-John Perse en: *Poesía no eres tú*, FCE, México, 1981, pp. 243-277.

44. Bergson, *op. cit.* , p. 50.

CAPITULO III

LENGUAJE E INMORTALIDAD EN LA POESIA DE ROSARIO CASTELLANOS. LENGUAJE Y AMOR

Para el amor no hay
cielo, amor, sólo
este día

1. Destino

En la poesía de Rosario tres personajes adquieren identidad propia: la Malinche, Salomé y Judith. Personajes empolvados por la mitología nacional y cristiana, respectivamente, abandonan sus baúles para replantear el destino histórico al que ya habían sido confinadas. Salen a escena nuevamente mostrándose no como meros mitos de la traición (Malinche), del egoísmo (Salomé) y la salvación heroica (Judith), sino como seres humanos cuyo destino final tiene de trasfondo una razón de amor.

El lenguaje poético de Rosario humaniza dichos personajes planteando cómo el amor de las tres altera su propio destino; cómo la muerte en vida de las tres parece necesaria para conciliar el destino de los demás; cómo la muerte en vida de las tres, paradójicamente las inmortaliza.

a. La Malinche

En la poesía de Rosario, la Malinche no es la que se abre o se raja;¹ es la que se cierra en su mundo para amar. Su acto, lejos de insinuarla cobarde y sumisa, la muestra desafiante. El amor la ha hecho desafiante, pero es el mismo amor el que la hará gradualmente conciliadora. Su amor es una balanza entre el desafío y la conciliación. Desafía por amor, y por amor buscará conciliarse. La historia ha destacado la perspectiva dolorosa de su traición. El mérito de Rosario es ofrecer tanto la perspectiva de los traicionados como la de la "traidora" a través del relato poético. Este hecho permite un conocimiento más íntimo del personaje.

En uno de sus poemas se destaca la perspectiva de la madre de la Malinche y las plañideras. La madre simboliza la cultura que condena la traición de una de sus hijas:

Desde el sillón del mando mi madre dijo: "Ha muerto." (. . .)

Desde la Plaza de los Intercambios / mi madre anunció: "Ha muerto." (. . .)

Y la voz de mi madre con lágrimas ¡ con lágrimas ! / que decreta mi muerte. (p. 285-287)

La conversión (*repetir palabras al final del verso*) "Ha muerto" reitera la muerte en vida de la Malinche. Los símiles señalan que su destino es el destierro:

. . . porque yo, vendida / a mercaderes, iba como esclava, / como nadie, al destierro. (p. 286)

La herida histórica de la madre sólo puede sanar reconociendo que su hija ha muerto. La historia no ha dejado morir a la Malinche; le permitió

sobrevivir como mito del que se continúa lamentando su traición.²

Cuando la Malinche poética acepta, desde la perspectiva de los traicionados, que ha sido enterrada, el dolor histórico también se sepulta:

Yo avanzo hacia el destino entre cadenas / y dejo atrás lo que todavía escucho: / los fúnebres rumores con los que se me enterra. (p. 287)

La Malinche muere (acepta su traición) para que la cultura (la madre) siga viviendo. En la poesía se opera un milagro: la Malinche es recordada también como un ser humano que amó. Pero la historia no cree en milagros, sólo registra el hecho.³ Por esta razón, el recuerdo de la Malinche, en la actualidad, sólo motiva el renacimiento de viejas heridas, la irreconciliación entre la cultura "desgarradora" y la cultura "desgarrada". De ahí que Rosario le dé voz también a las plañideras quienes simbolizan el lamento petrificado de un pueblo:

Se deshojó la flor de muchos pétalos / se evaporó el perfume, / se consumió la llama de la antorcha. /

Una niña regresa, escarbando, al lugar / en el que la partera depositó su ombligo. /

Regresa al Sitio de los que Vivieron. /

Reconoce a su padre asesinado, / ay, ay, ay, con veneno, con puñal, / con trampa ante sus pies, con lazo de horca. /

Se toman de la mano y caminan, caminan / perdiéndose en la niebla. (p. 286)

Figuras retóricas como la onomatopeya (*imitación de sonidos*) : "ay, ay, ay", difrasismos (*frases sinónimas*) como: "con veneno, con puñal, con trampa. . . , con lazo de hora" y la conversión (*repetir una palabra al final de un verso*) : "caminan, caminan" imitan los efectos de la traición. Con la

imagen: "Se consumió la llama de la antorcha" se insiste en cómo la traición apagó la luz que mantenía vivo el recuerdo de una cultura, la misma luz interior que engendró el amor de ella.

Al nacer la luz en la Malinche, se apagó la de su pueblo. La oscuridad (o el destierro) de ella es necesaria para que se restaure el equilibrio roto. Sin embargo, la oscuridad puede ser el reino de los inmortales. Han aprendido a ver con los ojos del espíritu que camina entre el fango e intuye una luz al fondo del camino. Porque Rosario lo intuye, le permite a la Malinche abandonar su mudez histórica con respecto al amor:

Desde mi corazón estoy hablando. /

Mi corazón de roncós metales en que suena / como un gemido lúgubre tu nombre. (p. 77)

Ella sabe que el suyo es un amor catastrófico.⁴ Amor que destruye y se autodestruye:

¡ Qué tremendo es el rostro del amor / cuando lo contemplamos con los ojos sin lágrimas ! / Su visión nos destruye. Sólo queda / una ceniza oscura / como la de un papel escrito por el fuego. (p. 77)

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

El fuego, como prosopopeya, es una "llama hambrienta" que consume a la mujer-hierba: "Ahora estoy diciendo la verdad: / soy la hierba deshecha / Bajo un galope bárbaro."

El fuego amante arde hasta concluir su obra: el infierno que habitará con la Malinche. Infierno donde es posible la convivencia entre la sed y el diálogo:

Nuestra patria es la muerte. Sólo allí / la hiedra reclinada sobre el árbol. / En el ruido del mundo / tu palabra y la mía no se hallaron. / Pero en aquel silencio / el diálogo. (p. 78)

Al igual que con las plañideras, Rosario le concede a la Malinche expresar, desde su perspectiva, los efectos de su traición. La onomatopeya "En este ay" y la anáfora (*repetir la misma palabra al inicio de un verso*) : "me duele en mí (. . .) me duele en mí", imitan el estado anímico de culpa que ella experimenta:

En este ay me está doliendo el mundo, / Me duele en mí, criatura donde el mal / revienta como pústula. / Me duele en mí, blasfemia / lanzada ante la faz pura del día. (p. 77)

El amor es catastrófico al alterar, consciente o inconscientemente, el destino de un pueblo. Pero también la alteró a ella, y esto pocas veces se destaca. El beso de su amante fue una "losa sepulcral". Deseo arrancado del árbol prohibido. Cuando el árbol llegó, ella ya lo esperaba hecha hierba. Hierba que sobrevivió tragando, una a una, las pocas o muchas hojas que el árbol dejó caer. Nunca el árbol imaginó parecerse tanto a la hierba, agacharse, alguna vez, y probar el sabor a infierno de un suelo distinto. La Malinche cede, acepta su propia muerte. Su rendición es un conciliarse con su pueblo y consigo misma; su conciliarse responde a un acto de amor:

Mi corazón, vestido de su otoño, / como una hoja amarillenta, cae.

Y yo abro las manos. Y consiento. (p. 80)

¿Es esta Malinche poética la víctima del "galope bárbaro" ? No. Más bien, la cómplice del beso. La que imaginó su muerte al besar. Su muerte inició en el beso, se prolongó en el escarnio, terminó en el destierro. Pero su

inmortalidad empezó mucho antes: al amar y asumir su destino.

b. Salomé y Judith.

Rosario extrapola estas dos figuras bíblicas para darles un carácter regionalista en su poesía dramática. La acción de "Salomé ocurre durante el porfiriato, y la de "Judith" en un pueblo de Tierra Caliente, Chiapas, durante la época revolucionaria.

Ambos poemas dramáticos son breves, reúnen pocos personajes y su unidad rítmica se sostiene fuertemente en los símiles recurrentes de los diálogos. El empleo excesivo de símiles desemboca en una musicalidad monótona, pero imprime en el ritmo cierta fluidez y cadencia.

Los símiles, a su vez, evidencian los diferentes estados anímicos de los personajes; estados que indudablemente no son sostenidos por las acciones, como suele ocurrir en el género teatral. En el teatro, las acciones traducen los estados anímicos y actitudes de los personajes. En los poemas dramáticos de Rosario, la mayoría de las acciones son referidas por los símiles. Inclusive, las cualidades físicas y morales de un personaje son señaladas a través de esa figura retórica. Es el caso de Salomé quien es descrita por su madre:

MADRE

Amaneces, doncella, como el agua / de nuestras albas frías: / cuajada superficie de cristales / que enciende gozo entre los que la miran. / Vienes creciendo, esbelta, como el pino / que da hermosura a nuestra serranía. / A los del valle nos preside, alto, / y a veces respiramos salud en sus resinas. / Los ángeles que invoco / entrelacen sus alas para guardarte limpia / como cera

de altar y como palma / bendita. (p. 123)

La madre también utiliza la comparación para referir el abandono en que la tiene su marido:

MADRE

(. . .) A la cocina voy. Alegremente / gorgotea la marmita entre las llamas. / En el horno se cuece el pan de la más tierna / entraña. / ¡ Y lloro, presintiendo mi vejez / como hoguera apagada !
(pp. 125-126)

El ritmo del poema asciende o desciende⁵ según la evolución de los estados anímicos. Igualmente, el ritmo se marca con el símil. Así, la madre de Salomé la maldice por su decisión deshonrosa de querer huir con el jefe de los chamulas siendo ella de otra condición, y luego la chantajea para que no la abandone:

MADRE

¡ Víbora, qué temprano / llenaste tu colmillo de ponzoña (. . .) / Pues Salomé, la blanca, / ahora es roja como la vergüenza (. . .)

Partir. La criminal / y su cómplice. / Más allá de estos muros que me sepultan hay / olvido, hay esperanza. / Y yo, como animal de noria, repitiendo, / una vez, otra, siempre, siempre, los mismos pasos. (. . .) / Y la ruina subiendo como hiedra y abrazando los troncos hasta ahorcarlos (. . .) / Y yo como sonámbula, de una pared a otra, / de un espejo al contrario, / golpeándome (. . .) / ¡ No, no te vayas, Salomé, moneda / única que valía entre mis manos. (pp. 138-140)

El ritmo llega a estancarse al sucederse repentinos cambios de acción en algunas escenas conflictivas. El símil resuelve nuevamente el problema. En suma, este recurso revela el pensamiento y la acción de cada personaje.

Los temores de la nana de Salomé se muestran por medio de dicha figura.

Temor hacia la raza indígena de donde proviene:

Como un águila viven en los cerros / cerniendo su rapiña / sobre el nido inocente del polluelo.
(p. 130)

Miedo a que su raza se venga de ella:

¡ Se me levantará como ola brava / reclamando el deguello ! / Pues yo soy como malva
transplantada / en un solar que no es el de mi abuelo. (p. 130)

Asimismo, los símiles revelan la percepción de Salomé del enfrentamiento conflictivo entre caciques e indígenas:

Madre, estoy desvelada y en zozobra. / Siente en mi pecho, como en jaula angosta, aletear la
alarma. (p. 124)

Del proteccionismo de su madre: "Tu cariño me envuelve / tan sutil y tenaz como la niebla. / ¡
Yo quiero ver el sol ! (p. 127)

Y de su destino anticipado:

El se irá como el viento que no vuelve. / Y yo me quedaré como la hoja / caída, abandonada. (p.
132)

El destino de Salomé parece trazarse por los augurios insistentes de su nodriza: "¿ Y crees que éste es el hombre / que te tienen marcado las estrellas ?" Salomé se aferra a este destino no por augurio sino por esperanza. Esperanza que detiene a la muerte: "Mírame, yo soy débil. Y no pude morir / aguardándote." Su esperanza responde al deseo de romper su

propio encadenamiento; jaula en la que vive oprimida. Pero su esperanza se trunca ⁶ al descubrir que aquel "gran viento" que le prometía ser "como abeja en la colmena", aquel viento que pretendía la liberación de un pueblo chamula esclavizado por el caciquismo, sólo veía en ella un instrumento de salvación:

HOMBRE (Se abalanza bruscamente a la madre y la aparta de la puerta. Para impedir que grite cubre su boca con la mano)

Pronto, Salomé, abre. ¿No te mueves? / ¿Qué titubeo es éste?

SALOME (como no queriendo creer lo que ha visto)

Has golpeado a mi madre. . .

HOMBRE

Quería arrebatarme al rehén que me salva.

SALOME (atónita)

Tú también, tú también. . .

HOMBRE

De prisa, Salomé, no hay tiempo, huyamos.

SALOME (recuperándose)

¿Para qué huir? Aquí, en su propio terreno / vencerás a mi padre. / Ahora entiendo por qué lo desafías. / Eres igual que él. Vil y cobarde y malo.

HOMBRE (suplicante)

Salomé. . .

SALOME (va a la ventana, abre y grita)

Apresuraos, guardianes, vuestra presa está aquí, / capturada. / Hallad aquí, soldados, a la anguila / que burló vuestra red. ¡ A mí ! ¡ Valedme ! (p. 140-141)

A diferencia de la Salomé bíblica que exigió la cabeza de su enemigo (el Bautista), para satisfacer su egoísmo, la Salomé de Rosario actúa por una causa común:

SALOME

Madre, mujeres todas que antes de mí y conmigo / soportasteis un yugo de humillación, bebisteis / un vaso inicuo, ¡ estáis en mi vengadas ! / Yo he recatado vuestra esclavitud / al precio de mis lágrimas. (p. 141)

La acción de Salomé, delatar al ser que esperaba y quien posteriormente sucumbe, la mata en vida. Su refugio es la demencia:

MADRE

No llores Salomé, más que la muerte / puede el olvido. / Olvidarás hasta tus cicatrices.

SALOME (como delirando)

¿Por qué no estás de luto? / ¿No enterraste a tu hija? (p. 143)

Las acciones de Salomé definen el rumbo de su inmortalidad. La espera del viento la hizo eterna, la muerte del esperado la consumió en vida. Su sacrificio es un signo de lo eterno. Sacrifica la posibilidad del amor al comprender que la liberación del espíritu antecede a cualquier liberación social. Pero la venganza precede y empaña esa liberación; el único refugio es la demencia. La locura es otro estado de eternidad. Es la ya no espera infinita.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

Al igual que en "Salomé", una cadena de símiles entretujan la historia de "Judith". Así, el carácter de los personajes se define por el uso insistente de ese recurso. Juan, marido de Judith, posee un carácter dominante, impositivo:

JUAN

Llevo tu voluntad entre las manos / como el brío de una yegua. (. . .)

Yo cuidaré de ti como el río de sus peces. (. . .)

Pero aun antes que el nombre del amor / aprendiste a decir mi propio nombre / y cuando lo pronuncias tu voz es como el agua / tropezando con piedras diminutas. (pp. 147 y 148)

En realidad, Juan es frágil porque presiente su muerte en manos de la que considera una esposa dócil: "Judith, no te conozco / Tu reserva de flor / se desenvaina hoy como una espada." Esa sumisión desaparece cuando Judith se vuelve consciente de su deber como indígena de solidarizarse con la problemática de los suyos, y ve en su marido un obstáculo para lograrlo:

JUDITH

No tenemos derecho a la embriaguez / mientras la muerte suelta sus ligaduras y anda / diligente entre ruinas y pavesas.

JUAN

Mi mujer no me habla con su voz. No te escucho.

JUDITH (señalando los nuevos estampidos)

¿Pero no te enardeces bajo tantas espuelas? / ¿No sientes el olor de la batalla? / Yo me revuelvo, inquieta, como el perro que ha olfateado su presa. (. . .)

JUAN (imperioso)

Tú no saldrás de aquí.

JUDITH

Juan, yo ya no te miro. / No te acerques. Aparta. Yo ya no soy el junco / flexible, que doblaban las manos del deseo. / Mi carne se ha curvado / como la hoz que empuña un destino funesto (. . .)
Entre todos los gestos que acechan en mis músculos, / sólo queda el del odio, fijo como una máscara. / El crimen duerme ya en mi corazón / como duerme el reptil en la caverna oscura.
(pp. 149, 150 y 151)

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Las mujeres enlutadas, que antes criticaban la felicidad de Judith por casarse con Juan mientras en el pueblo había luto, la compadecen comparándola con "un ciprés tristísimo" que derrama su sombra. Tres de ellas evocan las clásicas Parcas que tejían y destejían el destino de los seres humanos. Su presencia sugiere un destino inevitable para Judith, la que "ha de ir a su víctima como un puñal en terciopelo" :

MUJER 1

Con tres hilos tejimos la tela de su vida.

MUJER 2

Yo devané el dolor, larga madeja oscura.

MUJER 3

Yo, vigilé el trabajo de una araña tenaz / y ciega: la esperanza. (p. 154)

Los días de Judith son "como el animal marcado por el amo / con un hierro candente." Las mujeres temen por sus vidas en una ciudad que "alza sus brazos / con ademán de náufrago" y donde "el hambre se pasea por las calles / libre como una loca." ¿Qué representa Judith para ese pueblo oprimido? Una esperanza de liberación. Es "el arco donde se ha colocado la flecha". La que limpiará el miedo "como una mancha". Con su acción, los días "vendrán, zumbadores como abejas / ebrias de miel."

Según Gabriel, personaje portador de la voluntad de los ancianos y los dioses, el destino trazado para Judith es dar muerte al enemigo agresor, al Holofernes temido. Sin embargo, el monólogo interior, al final del poema, muestra cómo Judith decide libremente alterar ese destino. Cuatro razones la conducen a no cumplir la voluntad divina:

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

El amor por la vida misma:

Yo soy Judith. Mis años / no han ahogado a la niña que amparaba los nidos, / que defendía a un capullo del cierzo y que dejaba / intactas las colmenas. (p. 165)

La conciencia de que la violencia engendra más violencia y anula la conciliación:

Yo no me moveré. Desde el gesto que esquivo / desencadenaré una destrucción / mayor que la que todos me han pedido. / ¡ Me tambaleo aquí, ebria de asesinatos ! (p. 166)

La desaparición de la voz irracional que inicialmente la impulsaba al crimen y a la venganza:

¿Dónde está aquella voz que me golpeaba / como el martillo al yunque? / Sus ecos no me lamen siquiera. Se ha extinguido. (p. 166)

Y la fe en que el renacimiento de su pueblo se dará a partir de morir ella en vida, acto de amor:

Renacerán los hombres más allá de esta mano / que no fue a socorrerlos. / Agruparán su odio contra mí. De una en otra / generación, mi nombre irá cayendo / con un fragor de agua que las rocas rechazan. (p. 166)

Judith prefiere el olvido de los demás, otra forma de morir en vida, para evitar la muerte eterna de los suyos.⁷ La "Judith" de Rosario no repite el heroico destino bíblico: haber asesinado, en el nombre de Dios, para restaurar el orden. Muere, por decisión propia, para cumplir el mismo objetivo. El suyo es un acto de amor que concilia al ser humano con la vida. El olvidado termina siendo inmortal al recordársele después como el ser que murió ⁸ para preservar la vida de los que exigían dar muerte:

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
Y Judith, la soberbia que desdeño la gracia, / la que apartó la copa de elección en sus labios, / se quedará, olvidada, / como una tierra llena de sepulcros. (p. 167)

2. Soledad

La eternidad es un reino de seres solitarios. Dido vive su eternidad como rama de sauce; Hécuba, como torre; y la Soltera, como páramo. Las tres, respectivamente, beben la soledad ⁹ de una fuente destrozada por el viento, el relámpago y el eclipse. La primera sabe del aire que araña al

cuerpo; la segunda, de la luz que lo oscurece todo; y la tercera, del miedo a repetir la misma noche.

a. Dido

¿Quién es Dido? Es la mujer que muere en las páginas de Virgilio ("La Eneida") para renacer en las de Rosario.¹⁰ Es la que monologa desde la eternidad recordando, en tono solemne, su muerte.

"Lamentación de Dido" es un poema inacabado, por infinito. El último versículo¹¹ del poema: "Porque el dolor -¿y qué otra cosa soy más que dolor?- me ha hecho eterna", obliga a pensar que el poema comienza de nuevo "cuando el árbol retoña" y en ese árbol renace Dido. ¿Es el dolor el que la hace eterna? Sí, pero también el lenguaje poético de Rosario.

El movimiento rítmico¹² logrado a través del lenguaje sugiere la percepción de un poema infinito, y por ende, la eternidad de Dido. Dicho movimiento rítmico es circular en tanto el lector cree percibir que el poema no termina de escribirse en el último versículo. ®

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

El ritmo está condicionado por la reiterada presencia del dolor, pero también por paradigmas temporales (presente-pasado; día-noche; primavera-invierno) espaciales (mar-tierra) y simbólicos (viento-rama de sauce; hachazo-árbol; cuchillo-cerviz). De esta manera, el ritmo se orienta circularmente según la dirección o sentido¹³ de las 26 estrofas que integran al poema. Cada estrofa tiene un sentido, "dice algo" en torno al dolor del personaje.

En la estrofa 1, la más larga y densa (doce versículos), Dido se autodescribe sintetizando la razón de ser de todo el monólogo:

Guardiana de las tumbas; botín para mi hermano, el de la corva / garra de gavián; / nave de airosas velas, nave graciosa, sacrificada al rayo de las / tempestades; / mujer que asienta por primera vez la planta del pie en tierras / desoladas / y es más tarde nodriza de naciones, nodriza que amamanta con / leche de sabiduría y de consejo; / mujer siempre, y hasta el fin, con el mismo pie de la sagrada / peregrinación / sube -arrastrando la oscura cauda de su memoria- / hasta la pira alzada del suicidio. (p. 93)

En la estrofa 2 aparece la imagen más simbólica del poema: el árbol. Imagen que por sí misma predestina una idea de inmortalidad. Dido se refiere al árbol en un tiempo presente, como si el espíritu del árbol (que es el de ella) siempre permaneciera:

(. . .) Mi cifra se grabó en la corteza del árbol enorme de las tradiciones. / Y cada primavera, cuando el árbol retoña, / es mi espíritu, no el viento sin historia, es mi espíritu el que / estremece y el que hace cantar su follaje. (p. 93)

En la anterior estrofa se puede observar cómo la serenidad de Dido está ubicada en una relación paradigmática temporal (presente-primavera). El retoñar del árbol (primavera), al ser siempre cíclico, garantiza el renacimiento de Dido.

La imagen intempestiva y desgarradora del versículo: "Dido, la abandonada, la que puso su corazón bajo el hachazo de / un adiós tremendo" que aparece en la estrofa 3, ubica de golpe al personaje en un tiempo pasado y la instala en el invierno. La relación paradigmática temporal (pasado-invierno) y simbólica (hachazo-árbol) evoca la interrupción de la

serenidad de Dido, con el arribo y el posterior alejamiento del ser amado (Eneas). Este vaivén temporal del relato de Dido (del presente-primavera-árbol al pasado-invierno-hachazo) sugiere la percepción de un movimiento rítmico circular.

En la estrofa 4, Dido se remonta a un tiempo (pasado-invierno-día) en el que aún no conocía a Eneas, pero tampoco era feliz:

Yo era lo que fui: mujer de investidura desproporcionada con la / flaqueza de su ánimo. / Y sentada a la sombra de un solio inmerecido, / temblé bajo la púrpura igual que el agua tiembla bajo el légamo (. . .) (p. 93)

En la estrofa 5, Dido relata cómo aprovechaba la oscuridad (pasado-invierno-noche) para romper con la monotonía diaria a la que se le había obligado:

Esto era en el día. Durante la noche no la copa del festín, no la / alegría de la serenata, no el sueño deleitoso. / Sino los ojos acechando en la oscuridad, la inteligencia batiendo / la selva intrincada de los textos (. . .) (p. 94)

En la estrofa 6, el personaje evoca a su madre y la acción temporal se instala de nuevo en el día:

De mi madre, que no desdeñó mis manos y que me las ungió / desde el amanecer con la destreza, / heredé oficios varios; cardadora de lana, escogedora del fruto que / ilustra la estación y su clima, / despabiladora de lámparas. (p. 94)

En las anteriores estrofas (4, 5 y 6) hay una progresión temporal (día-noche-amanecer) que permite la fluidez del ritmo. En las estrofas 7 y

8 aparecen dos palabras clave que presagian el presente trágico de Dido: "deudos" y "desgracia". Se anticipan cuando Dido aún relata en un pasado-invierno:

(. . .) Y a la hora de la partición comí apaciblemente el pan que habían / amasado mis deudos. / Y con frecuencia sentí deshacerse entre mi boca el grano de sal / de un acontecimiento dichoso
(. . .)

Pero no dilapidé mi lealtad. La atesoraba para el tiempo de las / lamentaciones / para cuando los cuervos aletean encima de los tejados y mancillan / la transparencia del cielo con su graznido fúnebre; / para cuando la desgracia entra por la puerta principal de las / mansiones / y se la recibe con el mismo respeto que a una reina. (p. 94)

Las repeticiones "Y. . ." (conjunción) y "para cuando. . ." (anáfora) enfatizan ese presente anticipado.

Dido inicia el poema relatando desde un presente eterno (como espíritu en el árbol que siempre retoña, como espíritu eternizado por el dolor), evoca su pasado (al lado de su familia y al lado de Eneas) y anticipa su presente (doloroso, al ser eterno). Obsérvese en este juego temporal la idea de movimiento rítmico circular-infinito. ®

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

La estrofa 9 cierra el relato del pasado familiar de Dido que inició en la 4:

De este modo transcurrió mi mocedad: en el cumplimiento de las / menudas tareas domésticas; en la celebración de los ritos / cotidianos (. . .) (p. 94)

La estrofa 10 señala el arribo de Eneas (mar-incendio) a la vida de Dido (tierra-árbol) en un pasado-invierno-noche:

Y yo dormía, reclinando mi cabeza sobre una almohada de / confianza (. . .)

Y el incendio vino a mí, la predación, la ruina, el exterminio / ¡ y no he dicho el amor ! , en figura de náufrago. (p. 95)

Entre esta estrofa y la 20, el ritmo es tenso-fluyente. Ritmo y amor marchan en forma paralela y caudalosa. Dido ama a Eneas, pero también lo compara con un "cuchillo bajo el que se quebró mi cerviz", imagen que recuerda el efecto del hachazo contra el árbol. Además, se dirige a él reprochándole su ingratitud y sin esperar respuesta:

Yo te conjuro, si oyes, a que respondas; ¿quién esquivó la / adversidad alguna vez? ¿Y quién tuvo a desdoro llamarle / huésped suya y preparar la sala de convite? (. . .) (p. 95)

Aumenta la tensión rítmica cuando Dido, en la estrofa 13, se descubre como una rama de sauce,¹⁴ y su monólogo vira al tiempo presente eterno desde donde relata:

La mujer es la que permanece; rama de sauce que llora en las / orillas de los ríos. (p. 95)

Como rama de sauce, evoca al espíritu del árbol que retoña. De este presente eterno vira nuevamente al pasado en la estrofa 14:

Y yo amé a aquel Eneas, a aquel hombre de promesa jurada ante / otros dioses. (p. 95)

En la estrofa 15, la imagen inicial de "árbol" ha crecido. "De estar "sentada a la sombra de un solio" (ver estrofa 4) y vivir en soledad, pasa a ser raíz; al ámbito del amor:

Lo amé con mi ceguera de raíz, con mi soterramiento de raíz, / con mi lenta fidelidad de raíz. (p. 95)

Pero la raíz evoca oscuridad, lugar del cual Dido jamás ha salido a pesar de vivir la experiencia del amor. Su retorno a la soledad es aparente. Vive sumergida en ella. Su soledad es eterna.

Entre la estrofa 10 y la 20, el amor de Dido y Eneas progresa (árbol que retoña-primavera-ascenso-calma), para después decaer (hachazo-invierno descenso-tempestad).

Es en la estrofa 17 donde el uso de gerundios e infinitivos dan la sensación de que el tiempo de embriaguez amorosa transcurre invariable, permanentemente:

(. . .) Ah, los que aman apuran tósigos mortales. Y el veneno enardeciendo / su sangre, nublando sus ojos, trastornando su juicio, los / conduce a cometer actos desatentados; a menospreciar aquello / que tuvieron en más estima; a hacer escarnio de su túnica y / a arrojar su fama como pasto para que hocen los cerdos. (p. 96)

Pero la tempestad derrumba los tiempos verbales, la posibilidad de seguir amando:

Y convertida en antorcha ya no supe iluminar más que el desastre. (p. 96)

El retorno de Eneas al mar le proporciona al poema una circularidad. Dido es nuevamente la que permanece sola, frágil, impotente ante quien ya se ha marchado. Dido se queda a ser como el sauce que sabe dar flores, pero sin

cáliz ni corola. Pasa, de ser rama de sauce a ser raíz, a ser espíritu de árbol:

Nadie detiene al viento. ¡ Cómo iba a detenerlo la rama de sauce / que llora en las orillas de los ríos ! (p. 96)

El tono dramático de las últimas estrofas sugiere una larga noche para Dido. "Una bandada de palomas negras" signa su luto y abandono. La estrofa 24 es una larga estrofa de seis versículos para una larga noche. Una larga estrofa donde la demencia la "persigue con su agujón de tábano". Una larga estrofa que contrasta con las últimas donde la cantidad de versículos ha disminuido notablemente.

Conforme aumenta el dolor de Dido y asciende el ritmo del poema, se reducen los versículos de cada estrofa. Como si la tempestad descrita por Rosario también los afectara. Las estrofas más pequeñas transparentan aún más la soledad de Dido. Las últimas palabras de Dido, los últimos versículos corroboran cómo Rosario ha construido, a través del lenguaje,¹⁵ un poema infinito, una Dido inmortal:

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Ah, sería preferible morir. Pero yo sé que para mí no hay muerte. / Porque el dolor -¿y qué otra cosa soy más que dolor?- me / ha hecho eterna. (p. 97)

b. Hécuba

A diferencia de Dido, rama de sauce, Hécuba es la torre que soporta estoicamente el paso del viento:

Torre, no hiedra, fui. El viento nada pudo / rondando en torno mío con sus cuernos de toro: / alzaba polvaredas desde el norte y el sur / y aun desde otros puntos que olvidé o que ignoraba. (p. 195)

"Torre" es una palabra clave para interpretar el manejo de la inmortalidad en el poema "Testamento de Hécuba". Hécuba monologa en torno a su juventud casta para luego referir la fidelidad hacia su esposo. Asimismo, como mujer, "contribuye" a salvaguardar la inmortalidad de su marido¹⁶ procreando varios hijos:

Y para que su nombre no acabara / al acabar su cuerpo, / tuvo hijos en mí, valientes, laboriosos, / tuvo hijas de virtud, / desposadas con yernos aceptables / (excepto una virgen, que se guardó a sí misma / tal vez como la ofrenda para un dios). (p. 196)

En el "testamento" la prosopografía del relámpago simboliza la destrucción de los seres queridos de Hécuba. Su deber y obediencia inculcados explican su piel de torre, fortaleza admirable, que le permiten sobrevivir al desastre y llegar hasta la vejez:

Quando vino el relámpago buscando / aquel árbol de las conversaciones / clamó por la injusticia el fulminado (. . .)

Arrastré la vejez como una túnica / demasiado pesada. / Quedé ciega de años y de llanto / y en mi ceguera ví / la visión que sostuvo en su lugar mi ánimo. (p. 197)

Sin embargo, la paradoja que se observa en "y en mi ceguera vi / la visión que sostuvo en su lugar mi ánimo" entrevé que pesar de su decrepitud, Hécuba aún posee una fortaleza que la mantiene viva; fortaleza explicada por el deber y obediencia aprendidos; deber y obediencia que la condujeron a inmortalizar el nombre de su marido; marido a quien le fue fiel porque desde su juventud se le enseñó a ser casta; es casta porque además posee una piel de torre. Pero la torre recibe el relámpago, anticipador de la tempestad, que la lleva a la invalidez:

Vino la invalidez, el frío, el frío / y tuve que entregarme a la piedad / de los que viven. Antes / me entregué así al amor, al infortunio. (p. 197)

De la invalidez a la agonía:

Alguien asiste mi agonía. Me hace / beber a sorbos una docilidad difícil / y yo voy aceptando / que se cumplan en mí los últimos misterios. (p. 197)

De la agonía al "voy aceptando", verbo que evoca la obediencia de Hécuba.

Así, el lenguaje poético de Rosario permite concatenar nuevamente una serie de palabras que subrayan la inmortalidad de Hécuba. Es decir, si la última estrofa del poema termina con la idea de "obediencia", este concepto remite a otra palabra que es el "deber". El deber que explica cómo Hécuba resiste al relámpago porque es una torre. Porque es una torre puede mantenerse casta y fiel al marido; es fiel por deber. Por deber inmortaliza el nombre del marido engendrando varios hijos; hijos que pierde cuando llega el relámpago; relámpago que la lleva a la invalidez, de la invalidez a la agonía, de la agonía al "voy aceptando" (obediencia), de la obediencia al deber porque ella es como una torre, y así sucesivamente.

Ese encadenamiento de ideas, si bien refleja las posibilidades lúdicas del lenguaje e inmortaliza a Hécuba, también eterniza la soledad del personaje. Hécuba resiste, por deber, un destino funesto. Pero ese mismo deber la orilla a vivir sola sus últimos días. Aunque alguien la asiste en su agonía, se insinúa que es más bien por piedad. Su piel de torre, sus muros, la ayudan a resistir los infortunios, a defender a sus seres amados, pero también la condenan a no moverse, a permanecer sola en el mismo sitio. Podría pensarse en un conformismo, como el de la piedra que dócilmente permite ser arrojada a cualquier lugar, pero no es así. La suya es una soledad esperanzadora. Es decir, permanece como una vieja torre esperando que su presencia inmortalice el recuerdo de los suyos, los oscurecidos por el relámpago.

Por eso Dido también permanece como rama de sauce. Espera eternamente a que el viento, Eneas, vuelva a acariciarla, aunque después éste se aleje y no pueda detenerlo. En Dido hay nostalgia del amor, no del hachazo que produjo el adiós de Eneas. Dido añora el viento; Hécuba lo enfrenta.

Independientemente de su actitud, ambas están solas. Una soledad dolorosa entendida por la ausencia de quienes amaron, y al mismo tiempo una soledad esperanzadora motivada por la promesa de lo eterno que ofrece la estética de Rosario. De otra forma, Dido y Hécuba morirían como están acostumbradas a morir en la literatura clásica: solas. Rosario les promete una soledad inmortal. Por ende, la posibilidad de volver a amar, de ser rama de sauce o torre que esperan.

c. La Soltera

La soledad de la Soltera no es más grande o más pequeña que la de Dido o Hécuba. Es igualmente dolorosa. Diversas imágenes de muerte enmarcan su vida solitaria: "mejilla. . .eclipsada", "quehacer de ceniza", "los deudos se congregan / alrededor del fuego" "se tiende sobre el lecho de agonía", "astro extinguido".

"La Jornada de la Soltera" es un poema donde la inmortalidad parece vedada para el personaje en un contexto cultural donde se alimenta la idea de que sólo los engendradores de hijos subsisten, y sufren menos la soledad. Rosario critica esta prejuiciosa actitud social contra la soltería. Derrumba el mito de la soltera-páramo al presentar una soltera que imagina, crea, "se puebla de diálogos y hombres inventados" cada noche.

Esta acción, en cierto modo la eterniza. Al inventar, dialoga, vive y da vida a un hombre que la ama y la recuerda. ¿Consuelo inútil porque los hombres inventados en la mente terminan siendo propiedad del sueño? Sin embargo, existen hombres reales cuyo amor se parece más a la invención. A la soltera la mata más la presión social que la ausencia de un hombre.¹⁷ Lo que la inmortaliza no es quizá el hecho de inventar, sino la soledad esperanzadora que envuelve este hecho: "Y la soltera aguarda, aguarda, aguarda."

Lo anterior no significa que ella espere pasivamente la llegada de un amor. El personaje de Rosario es ese tipo de seres que no esperan el mañana para vaciar el amor por años contenido; lo vacían diariamente al sonreír. Es ese tipo de seres que han aprendido a reírse de sí mismos, no por autocompasión, sino por la certeza de que la soltería es, en ocasiones, un

estado mental: "Y sonrío ante un amanecer sin nadie."

Detrás de todos los años de soltería, todos los años de amor. La soltera ha amado sin tener un Eneas o un marido como el de Hécuba. Pero ha imaginado el dolor de las que fueran amadas y este dolor la ha cimbrado porque en su imaginación, en sus sueños, también habitan hombres que nacen durante la noche y se alejan al amanecer.

3. Equilibrio

En la poesía de Rosario hay una búsqueda incesante de equilibrio espiritual. Equilibrio indispensable en el proceso conciliador e inmortal que se experimenta dentro del lenguaje poético. Equilibrio que, de encontrarse, se ve constantemente amenazado e incluso roto por la muerte, cuya restauración depende del amor.

En algunos de sus poemas, Rosario plantea, en estilo sentencioso, cómo el equilibrio espiritual se ve amenazado cuando se destruye el amor:

Matamos lo que amamos. Lo demás / no ha estado vivo nunca. / Ninguno está tan cerca. A ninguno otro hiere / un olvido, una ausencia, a veces menos. / Matamos lo que amamos. ¡Que cese ya esta asfixia / de respirar con un pulmón ajeno! (p. 171)

El estilo sentencioso se observa cuando define al hombre como un "animal de soledades" y lo compara con un ciervo que en apariencia es dócil, pero cuyo comportamiento esconde la agresividad de un tigre. Con esta comparación, Rosario busca llegar a una frase contraria a la inicial ("Matamos lo que amamos. . .") para reflexionar sobre la conducta

irracional y desamorosa de algunos seres humanos: "Damos la vida sólo a lo que odiamos."

La infravaloración del amor, por parte del hombre, es una forma de muerte, y por ende contribuye al desequilibrio inevitable. Ante este hecho, surge una relación de contrarios: amor-odio / vida-muerte.

Y una asociación inminente: amor-muerte / odio-vida. Los contrarios asociados de esta manera parecen irreeconciliables. La poesía de Rosario indica que no necesariamente es así.

Los contrarios pueden utilizarse también para recuperar el equilibrio ausente. La existencia de los contrarios es necesaria, de hecho, para evidenciar el equilibrio. El mundo se rige por una lucha de contrarios, y la balanza se inclina hacia a un lado o al otro dependiendo del instante personal, social o histórico en que se suscite el enfrentamiento entre ellos.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

Amor y odio son contrarios, pero también es cierto que entre ellos puede crearse un vínculo que los aproxime. Es decir, aunque el amor es el opuesto del odio, también es común afirmar que en todo acto de amor subyace la posibilidad del odio, y viceversa. De ser así, en el odio hay una posibilidad de conciliación en tanto existe una posibilidad de amor. "Damos la vida sólo a lo que odiamos" sería creer en la posibilidad, tal vez lejana, de dar vida a lo que se ama. "Matamos lo que amamos" sería matar el odio para que sobreviva el amor y se restablezca el equilibrio. En otro poema, Rosario vuelve a plantear esta idea:

Espalda con espalda. El uno viendo / nacer el sol y el otro / posando su mejilla en el regazo / materno de la noche.

Atados mano contra mano y vueltos / -forcejeando por irnos- / uno hacia el sur, hacia el fragante verde, / y el otro a la hosquedad de los desiertos; / desgarrados; sangrando yo con la herida tuya / y tú ni quizá doliéndote / de no querer siquiera una pequeña brizna / de dolor que no sea también mío, / hemos sido gemelos y enemigos. (p. 193)

En el anterior poema se pueden identificar los siguientes opuestos: sol-noche / sur-desierto. Evidentemente no habría equilibrio universal si no se diera este tipo de contrarios, pero éstos son los que afectan la relación amorosa. Como sensaciones,^{1B} dichos contrarios están destinados a no ser permanentes ni eternamente inconciliables.

De nuevo puede aplicarse la idea de posibilidad o vínculo entre los opuestos. Entre el sol y la noche existe un vínculo: la sombra. Cada mañana el sol presagia con las sombras proyectadas por sus rayos, la posibilidad de la noche. La noche, estado de sombras, añora el sol que se ocultó para hacerla vivir. Y lo resucita porque intuye que en su renacimiento está la posibilidad de eternizar las sombras, las suyas, las devueltas por amor al sol.

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Entre el sur y el desierto también hay un vínculo: la ausencia, como posibilidad. ¿Cómo equilibrar la abundancia y la hosquedad en el amor? El que viaja hacia el sur necesitará desocultar la soledad del árbol frondoso, el desierto-abandono del tronco. El que se dirige hacia el desierto buscará descubrir el verde selvático en la epidermis del cactus, el movimiento de la piedra detenida por el tiempo. El verso final del poema subraya el deseo de unidad en Rosario:

Porque la noche es larga. Nada anuncia su término / y acaso / para nosotros dos ya no hay mañana. /

Demos a la fatiga una tregua y hablemos. /

Ayúdame a decir esa sílaba única / -tú, yo- ¡pero no dos, nunca más dos! / cuya mitad posees.
(p. 195)

La poesía de Rosario obliga a tener una lectura distinta de la piedra. La piedra posee un equilibrio insospechado. En ella se contienen los opuestos: vida-muerte, movimiento-inmovilidad, luz-oscuridad. Una piedra vive, se mueve, irradia luz si alguien la mira:

Sólo el que ve se goza con el orden / que la piedra sostiene. / Sólo en el ojo puro del que ve / su ser se justifica y resplandece. (pp. 107-108)

Y si alguien mira la piedra, descubre un ser oculto. Existen seres humanos que son como la piedra: inmóviles. Sólo abandonan su inmovilidad (muerte) cuando alguien los mira (amor). El amor, como la piedra, requiere de los demás para ser y trascender. La muerte sólo requiere de sí misma; por eso se muere sola, "es como el corazón que no se entrega".

La muerte derrota al ser humano cuando éste niega o se niega la posibilidad del amor. Rosario no intenta combatir y derrotar a la muerte. Más bien la sobrelleva, la exorciza cada vez que la nombra, la acepta como un hecho natural, cotidiano:

Si muriera esta noche / sería sólo como abrir la mano, / como cuando los niños la abren ante su madre para mostrarla limpia, limpia de tan vacía. (p. 54)

Para ella, tanto la muerte como el amor están contenidos en el universo; el universo, a su vez, está contenido en el hombre, y el hombre en Dios. "Nadie está solo. Nadie". El equilibrio es posible:

No estás solo y aparte. / Tú le dueles a Dios; el universo / se hace pequeño en ti; se hace ciego, borracho. / Y loco.

Algo te roban si una estrella cae. (p. 107)

La relación anterior es también reversible: Dios está contenido en el hombre, éste en el universo, y el universo en el amor; en tanto el amor no es derrotado por la muerte, y en tanto la muerte contiene la vida como posibilidad. No por nada, Rosario intuye un destino liberador:

Yo no voy a morir de enfermedad / ni de vejez, de angustia o de cansancio. / Voy a morir de amor, voy a entregarme / al más hondo regazo. / Yo no tendré vergüenza de estas manos vacías / ni de esta celda hermética que se llama Rosario. / En los labios del viento he de llamarme / árbol de muchos pájaros. (p. 56)

Si se aplica el razonamiento sobre la unidad de los contrarios en los anteriores versos, Rosario vivirá de y por amor. A veces el lenguaje poético es "engañoso" y expresa precisamente lo contrario de lo que enuncia.

Parecería que el amor libera espiritualmente a Rosario conciliándola con la vida. Sin embargo, el equilibrio interno está también condicionado por la presencia ambivalente de "el otro"; es decir, la presencia de la muerte o el amor, según sea el caso. ¿Qué es el otro? El otro es la intuición del desgaste o de la renovación. El otro es el ser contra el que se lucha, al que

se agrade; y al mismo tiempo, el otro puede ser el anhelado, el restaurador del equilibrio roto.

En algunos poemas de Rosario, el otro encarna la monotonía. Muerte lenta que amenaza al amor y desencadena la agresión mutua:

Henos aquí hace un siglo, sentados, meditando / encarnizadamente / cómo dar el zarpazo último que aniquile / de modo inapelable y, para siempre, al otro. (p. 283)

El otro, como monotonía, es muerte compartida. Vista ya sin asombro ni sorpresa:

Compartimos sólo un desastre lento. / Me veo morir en ti, en otro, en todo / y todavía bostezo o me distraigo / como ante el espectáculo aburrido. (p. 110)

Sin embargo, subsiste la esperanza de que arribe "el otro", el que podría revitalizar la relación amorosa. Entre los opuestos (la pareja), la presencia de "el otro" (un hijo)¹⁹ es conciliadora:

Nada hay más que nosotros: la pareja, / los sexos conciliados en un hijo, / las dos cabezas juntas, pero no contemplándose / (para no convertir a nadie en un espejo) / sino mirando frente a sí, hacia el otro. /

El otro: mediador, juez, equilibrio / entre opuestos, testigo, / nudo en el que se anuda lo que se había roto. / El otro, la mudez que pide voz / al que tiene la voz / y reclama el oído del que escucha. / El otro. Con el otro / la humanidad, el diálogo, la poesía, comienzan. (p. 301-302)

Rosario también plantea el reconocimiento de "el otro", el ser amoroso que el hombre desconoce en su interior, y quien le da un sentido a su existencia. El otro, yo interno, muere por ausencia de amor: ²⁰

Mira a tu alrededor: hay otro, siempre hay otro. / Lo que él respira es lo que a ti te asfixia, / lo que come es tu hambre. / Muere con la mitad más pura de tu muerte. (p. 109)

Si el hombre reconoce la existencia de "el otro" ²¹ podría brindarse la oportunidad de encontrar su verdadero rostro. Rostro que lo miraría cuando él lo mirase. Rostro que proyectaría su interioridad escondida, por miedo o por soledad. Quien reconoce su propio rostro ahuyenta la soledad:

No es posible vivir / con este rostro / que es el mío verdadero / y que aún no conozco. (p. 179)

Si el reconocimiento de "el otro" (el yo interno) conlleva un acto de amor, su desconocimiento es una especie de suicidio. Con humor irónico, Rosario sugiere que el suicida (el otro) tiene el privilegio de reconciliarse con el universo, una vez cometido su acto:

(Mientras el otro, sin amarraduras, / alcanza la inocencia del agua, las esencias / simplísimas del aire / y, materia fundida en la materia / como el amante en brazos del amor, / se reconcilia con el universo.) (p. 212)

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
En realidad el mensaje del poema es sentencioso: "El que se mata mata al que lo amaba." Para Rosario, el suicidio "no es la solución" pues es una acción violenta, agresiva, que irreconcilia al ser humano consigo mismo, alterando drásticamente la paz de "los otros", los que lo amaron:

No, no es la solución / tirarse bajo un tren como la Ana de Tolstoi / ni apurar el arsénico de Madame Bovary (. . .) (p. 316)

Si el suicidio no es la alternativa, "debe haber otro modo de ser humano y

libre." Esta inquietud indica la búsqueda de un equilibrio espiritual que permita sobrevivir, continuar, en un mundo donde el desamor, la desesperanza y la muerte reinan a su antojo. La búsqueda de un equilibrio espiritual que combata el desgaste cotidiano y renazca otras posibilidades de ser. El suicidio es una respuesta al desgaste, al desconocimiento de "el otro" quien puede ser una alternativa de vida. Rosario evoca a la tía Elena para mostrar la presencia latente del suicidio, por soledad, tristeza:

Y ponía en la balanza el gramo de cianuro / que escondía entre sus joyas / para hacerla perder su equilibrio, inclinarse / del lado del destino. (p. 321)

También presenta esa posibilidad para sí misma porque nadie es ajeno a este pensamiento. Porque todo ser humano se suicida un poco al querer dormir hasta el infinito, al asesinar al reloj que le recuerda escandalosamente la existencia del dolor. Para el suicida, el reloj es un burlón: le proporciona desesperanza en lugar de tiempo. El reloj es un rosal cuyas manecillas espinan a quien le da cuerda.

Como los demás, Rosario imagina su muerte, cuando el dolor la rebasa, el amor parece lejano o catastrófico, y la búsqueda de un equilibrio espiritual, inútil:

No me toques el brazo izquierdo. Duele / de tanta cicatriz. / Dicen que fue un intento de suicidio / pero yo no quería más que dormir / profunda, largamente como duerme / la mujer que es feliz. (321-322)

Por otra parte, Rosario muestra una actitud cristiana ante la muerte. La acepta con humildad porque cree en la redención del hombre a través de "el otro", "el esperado": ²²

Cuando yo muera dadme la muerte que me falta / y no me recordéis. / No repitáis mi nombre hasta que el aire sea / transparente otra vez. /

No erijáis monumentos que el espacio que tuve / entero lo devuelvo a su dueño y señor / para que advenga el otro, el esperado / y resplandezca el signo del favor. (p. 220)

Si el universo está contenido en el hombre, y éste en Dios, el equilibrio espiritual nuevamente es posible; la redención del hombre presupone su eternidad.

4. Trascendencia

Trascendencia, para Rosario, no es deseo vehemente, frenético, de alcanzar la fama gracias a su obra y ser recordada por esto. La trascendencia, en ella, es búsqueda y encuentro de sí misma a través de su

poesía. En la medida que Rosario ha sabido traducir el dolor, la soledad, el amor y la muerte a la lengua del ser humano, trasciende, se immortaliza. La trascendencia, como búsqueda y encuentro, es personal; la fama, como valoración imperecedera, la decide el tiempo y su circunstancia.

Advertido lo anterior, la trascendencia es el resultado final de la búsqueda interna del hombre. Para trascender, Rosario propone valorar la muerte y el amor en vida. En tanto sean valorados, la muerte deja de ser un temido obstáculo para que se dé la continuidad del amor en otra vida.

En su poesía, Rosario reflexiona sobre la preparación para morir en un tono irónico. El objetivo es reconocer el miedo a la muerte, la incertidumbre que aterra por el temor a la discontinuidad. La interrogación, utilizada como recurso estético, obliga a un razonamiento serio sobre el instante de morir:

¿Qué se hace a la hora de morir? ¿Se vuelve / la cara a la pared? / ¿Se agarra por los hombros al que está cerca y oye? / ¿Se echa uno a correr, como el que tiene / las ropas incendiadas, para alcanzar el fin? (p. 179)

Porque el hombre teme a la soledad, por eso teme a la muerte. Intuye que la muerte es el estado de soledad suprema y la rehuye. La muerte enfrenta al hombre con la soledad que a veces no ha sabido habitar. De ahí la sensación de que: "Ya no hay sollozos. Nada, más que un silencio atroz." Quien ha probado la soledad ha probado un poco la muerte. Sin embargo, siempre prevalece la dificultad para aceptar la muerte de los demás: "Porque lo que sucede no es verdad". Este verso solemne contrasta con el humor inicial del poema.

En otro poema, Rosario finge un diálogo con San Pascual para reiterar con sentido del humor, en esa falta de preparación para morir:

Cuando toca tres veces San Pascual / responde el alma: no, todavía no. / Tengo una sopa a medio cocinar, un suéter / al que aún no termino las mangas, un asunto / pendiente de sentencia en el juzgado.

Y mis hijos que no quieren ser huérfanos / y el otro que no sabe enviudar. Y lo que falta. Nunca me dieron suficiente tiempo / y ahora. . . No es mi culpa. Yo te suplico un plazo.

-¿Pero qué suponías que es la muerte / sino este llegar tarde a todas partes / y este dejar a medias cualquier cosa / y este sumar, restar, enredarse en los cálculos / y no contar con excedentes nunca? (p. 315)

Cuando en este poema se define la muerte como "el agotarse de los materiales / de que se estuvo hecho", entonces, lo inevitable adquiere otra dimensión. Una forma de prepararse para la muerte es viéndola como un acontecimiento biológico. Existe como tal, pero no existe ontológicamente debido a la fe en la trascendencia del ser. El ser del hombre trasciende cuando reconoce que entregar su amor es la misión más importante en la vida. Para Rosario ningún destino se cumple del todo si se niega el amor, aunque a veces éste llague o devaste.

¿Hay recetas para prepararse ante la muerte? La poesía de Rosario no las proporciona, pero arroja algunas luces al respecto. Una de estas luces es valorando la muerte como un evento natural y cotidiano, del cual siempre se es partícipe. Son las "muertes pequeñas" que involucran una esperanza de renacimiento y trascendencia:

Malhumorada, irónica, levantando los hombros / como a quien no le importa, yo digo que no sé / sino que sobrevivo / a mínimas tragedias cotidianas: / la uña que se rompe, la mancha en el mantel, / el hilo de la media que se va, / el globo que se escapa de las manos de mi hijo. (p. 202)

En esas muertes pequeñas se trasluce una esperanza de renacimiento y trascendencia. Es decir, así como se rompe la uña, así también puede renacer; la mancha del mantel puede desaparecer, y siempre habrá otras medias y otros globos. Ante esta esperanza, ¿para qué agobiarse por la muerte? La sensibilidad de Rosario le permite alcanzar una visión de lo

trascendente:

Porque soy algo más ahora por fin lo sé, / que una persona, un cuerpo y la celda de un nombre.
Yo soy un ancho patio, una gran casa abierta: / yo soy una memoria. (p. 203)

En un evidente autorretrato, Rosario es sincera e irónica al destacar la inutilidad de sufrir y lamentarse por el acecho de la muerte cuando en la vida ocurren eventos más apremiantes. Y es que la trascendencia del ser también se conquista en la valoración de cada hecho cotidiano:

Sería feliz si yo supiera cómo. / Es decir, si me hubieran enseñado los gestos, / los parlamentos, las decoraciones.

En cambio me enseñaron a llorar. Pero el llanto / es en mí un mecanismo descompuesto / y no lloro en la cámara mortuoria / ni en la ocasión sublime ni frente a la catástrofe. / Lloro cuando se quema el arroz o cuando pierdo / el último recibo del impuesto predial. (p. 290)

Por otra parte, la trascendencia depende del grado de aceptación y amor que tiene el ser humano de sí mismo:²³

Así, pues, luzco mi trofeo y repito: / yo soy una señora. Gorda o flaca / según las posiciones de los astros, / los ciclos glandulares / y otros fenómenos que no comprendo. /

Rubia, si elijo una peluca rubia. / O morena, según la alternativa. / (En realidad, mi pelo encanece, encanece.) /

Soy más o menos fea. Eso depende mucho / de la mano que aplica el maquillaje. (p. 289)

Quien se acepta, se prepara para la muerte.²⁴ Reconoce que su cuerpo es un árbol donde se alberga el espíritu, árbol cuya estancia es pasajera, espíritu cuyo destino es un tránsito en esta vida. Como un tránsito Rosario contempla el morir.

Su fe en la continuidad se destaca también cuando presenta una visión hedonista de la muerte.²⁵ Es decir, compara el morir con un acto de placer sexual. No para profanar la imagen seria y adusta de ese trance, sino para alejar los habituales temores:

¿Morir? No. Es demasiado bello para ser cierto. / Ya vas a comprobar cómo, después del tránsito / (que no es, a fin de cuentas, / más que uno que otro espasmo muscular, "amor / grande" / si al sexo te permites llamar "muerte chiquita") / la cosa sigue igual en algún otro lado. (p. 322)

La muerte no es una experiencia que pueda ser recordada por el ser humano; el placer sí. La muerte no tiene por qué ser amarga o dolorosa; quizá sea un momento supremo de placer. La serenidad, ante ella, es necesaria para evitar la angustia:

Lo continuo no cesa, así que cálmate. / Deja ya de sentarte al borde de las sillas, / de mirar el reloj / y de hojear las revistas de la sala de espera. (p. 322)

Cuando el acto sexual es consecuencia del amor, la percepción de la muerte cambia. El acto sexual, al ser comunión del goce físico y espiritual, ofrece una dimensión trascendente al hecho de morir. Es decir, quien muere amado y amando experimenta no sólo el "espasmo muscular" que se mencionó, sino también un goce espiritual infinito. Por esta razón, el amor necesita valorarse en vida como un hecho cotidiano y trascendente a la vez:

Para el amor no hay cielo, amor, sólo este día; / este cabello triste que se cae / cuando te estás peinando ante el espejo. / Esos túneles largos / que se atraviesan con jadeo y asfixia; / las paredes sin ojos / el hueco que resuena / de alguna voz oculta y sin sentido. (p. 180)

Valorarlo en toda su naturaleza: íntimo, desafiante, doloroso, efímero o eterno. Independientemente de su naturaleza, quien ama, intuye su trascendencia. No sólo porque ha buscado en sí mismo su propia verdad, sino también porque ha descubierto el ser oculto de quien se ama. Esta doble conquista inmortaliza a los amantes aunque el mundo ignore su existencia o los olvide:

El encuentro es a oscuras. En el beso se mezcla / el sabor de las lágrimas. / Y en el abrazo ciñes / el recuerdo de aquella orfandad, de aquella muerte. (p. 180)

Los amantes evocan las viejas ausencias. Los años del desabasto y la pérdida. Rabian cuando el abrazo no llega. ¿Qué es el abrazo sino uno de los mayores signos del amor? En cada abrazo se repara el espíritu averiado por las viejas ausencias. El abrazo, paliativo del dolor, silenciador del reclamo.

Nostalgia del abrazo. No llega. Cuando llegue tendrá cara de muerte, y Rosario ya habrá perdido el miedo. Su poesía la ha preparado para morir. Tal vez para el amor no hay cielo, no importa. Por eso Rosario escribe poesía. Para inventar cuanto cielo haga falta; para inventar, de ser necesario, la ilusión o el hecho de la inmortalidad.

Notas

1. Según Paz: "El símbolo de la entrega es la Maliche, la amante de Cortés. Es verdad que ella se da voluntariamente al conquistador, pero éste, apenas deja de serle útil, la olvida (. . .) Ella encarna lo abierto, lo chingado, frente a nuestros indios estoicos, impassibles y cerrados." Octavio Paz. "Los hijos de la Malinche" en: *El laberinto de la soledad*, FCE, Col. Popular, México, 1993, p. 94.
2. Palabras de Rosario: " (. . .) tenemos a la Malinche convertida en uno de los personajes claves de nuestra historia. Traidora la llaman unos, fundadora de la nacionalidad, otros, según la perspectiva desde la cual se coloquen para juzgarla." Por su parte, Jean Franco dice que "los indios le adjudicaban a La Malinche poderes extraordinarios y los españoles la veían como una conversa ejemplar. Doña Marina fue considerada como símbolo de traición y humillación más tarde, en el periodo independiente de México; al plantearse el problema de la identidad nacional." Ver: Rosario Castellanos. *El uso de la palabra*, Excelsior-Crónicas, México, 1974, p. 22. , y Jean Franco. *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, FCE, Colegio de México, México, 1994, p. 171.
3. Para Arsitóteles la poesía posee un carácter más puro que la Historia. La poesía, al ser imitación de la vida, expresa verdades generales; la historia, al registrar sólo hechos concretos, expresa verdades específicas. Al expresar verdades generales, la poesía aventaja a la historia pues la primera aprehende la vida con un mayor poder evocador e interpretativo. En cierto modo, Heidegger, al analizar la poesía de Holderlin, corrobora esa idea: "La poesía no es un adorno que acompaña la existencia humana, ni sólo una pasajera exaltación ni un acaloramiento y diversión. La poesía es el fundamento que soporta la historia (. . .) La poesía no toma el lenguaje como un material ya existente, sino que la poesía misma hace posible el lenguaje. La poesía es el lenguaje primitivo de un pueblo histórico." Ver: Portuondo, *op. cit.* , p. 91., y Heidegger, *op. cit.* , pp. 108-109.

Durante mucho tiempo se ha discutido sobre el aparente abismo que separa a la poesía de la historia. Se les sobrevalúa o devalúa pretendiendo una superioridad o una rivalidad entre ellas. Lo ideal es buscar un punto intermedio de conciliación. Ambas revelan, a su manera,

una visión del mundo, una verdad que no es necesariamente la única y la más válida. Conjuntar ambas verdades le permitirá al lector interpretar integralmente no sólo ese momento de la existencia sino el propio. La poesía no "desnuda" la realidad que la historia oficial le oculta; simplemente revela, en su propio universo y a su manera, otra parte de la realidad con la cual el lector puede o no comulgar. De esta forma, la poesía de Rosario sólo ofrece una revisión distinta, alterna, a la visión histórica que ya se conoce de la Malinche. Ninguna visión, poética o histórica, es superior o inferior.

4. "He escrito mis poemas con cenizas." El amor, agrega Rosario, es "algo que pone en crisis lo que nos parece seguro (. . .) El amor es un elemento catastrófico." Sin embargo, en la madurez de su vida, piensa que "es algo cotidiano, algo que propicia la convivencia." Carballo, *op. cit.* , pp. 524-525.
5. Para Pfeiffer, el movimiento rítmico puede ser ascendente-descendente, tenso-relajado, fluyente-estancado. Cf. Pfeiffer, *op. cit.* , p. 20.
6. Con respecto a Rosario, Poniatowska opina que: "La mayoría de sus poemas desembocan en lo mismo, en la desesperanza, en ocasiones hasta en el gemido, una queja larga y atroz." Poniatowska, *op. cit.* , p. 65
7. Palabras de Rosario: "Porque ya lo ha dicho Sartre, el hecho de salvarse no es un asunto individual, es un asunto colectivo." Rosario Castellanos. *El uso. . .* , p. 23.
8. "Salomé y Judith, las dos heroínas de sus poemas dramáticos-figuras bíblicas también- escogen la muerte y la locura antes que consumir el acto amoroso. Se ofrendan a sí mismas para salvar a su pueblo, a su ideal, o en el caso de Salomé, vengar a todas las mujeres." Poniatowska, *op. cit.* , pp. 94-95.
9. "(. . .) la hora de la soledad únicamente pueden recordarla aquellos que sobreviven a ella." Rosario Castellanos. *El uso. . .* , p. 73.
10. "El primer monólogo dramático auténtico de Castellanos fue la 'Lamentación de Dido'(1957). Esta obra larga y ambiciosa fue inspirada (. . .) por Virgilio en cuanto al contenido y por St. John Perse respecto a la forma. Tomó del poeta francés el versículo, el verso bíblico empleado

por Whitman, y un lenguaje y tonalidad míticos. La historia de Dido y Eneas viene del libro IV de la Eneida, pero Castellanos también empleó como fuente las `Heroidas´ de Ovidio, carta donde se cuentan los hechos de la vida temprana de Dido." Palley, *op. cit.* , pp. 58-59.

11. Palabras de Rosario: "En la `Lamentación de Dido´ es importante el uso del versículo (. . .) El tema es el que condiciona la forma. El empleo del versículo permite una respiración más ancha que en el verso tradicional, posibilita un mayor número de imágenes (. . .) Por los acentos y el número total de sílabas conserva una musicalidad que tiene mucho de solemne." Carballo, *op. cit.* , p. 526.
12. Refiriéndose a "Lamentación de Dido", Labastida comenta: "Su ritmo adquiere por momentos la gravedad de un salmo, la lentitud de un canto religioso: no en balde se estructura en versos largos organizados en estrofas dilatadas (. . .) los alejandrinos y los heptasílabos se suceden con regulada secuencia. Y este ritmo (. . .) conviene a la gravedad que desea dar al abandono de Dido." Labastida, *op. cit.* , p. 61.
13. "(. . .) el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido, sino una dirección, un sentido (. . .) El ritmo no es medida, ni algo que está fuera de nosotros, sino que somos nosotros mismos los que nos vertemos en el ritmo y nos disparamos hacia `algo´. El ritmo es sentido y dice `algo´. (. . .) El ritmo no es una medida, es visión del mundo." Octavio Paz. *El arco y la lira*, FCE, México, 1967, pp. 57-59.
14. En Rosario no es la voluntad de los dioses, afirma Labastida, la que impide el amor entre Eneas y Dido, sino la naturaleza incompatible de ambos: Eneas (viento) y Dido (sauce) incapaz de detener su vuelo. Cf. Labastida, *op. cit.* , p. 62.
15. Con respecto a Rosario, Leiva se pregunta: "Y ¿qué es su poesía sino un ir venciendo lentamente a la muerte?" Leiva, *op. cit.* , p. 339.
16. Reyes Nevares comenta sobre la inmortalidad vía procreación: "En el artista, en el hombre de ciencias, en el filósofo, hay una gama de eternidad. La mujer participa de ella, pero dispone de otro modo de eternizarse que es la maternidad." Reyes Nevares, *op. cit.* , p. 36.
17. Para Rosario la maternidad debería ser una elección: "(. . .) resulta un

atentado contra la determinación individual imponer obligatoriamente la maternidad a las mujeres que la rechazan porque carecen de vocación, que la evitan porque es un estorbo para la forma de vida que eligieron o de las que se alejan como de un peligro para su integridad física." Rosario Castellanos. *El uso. . .*, p. 47.

18. "La percepción está fuera del cuerpo, y la afección o sensación es un estado interior; surge en nuestro cuerpo. De ahí que las imágenes percibidas subsisten aunque nuestro cuerpo se desvanezca. Sin embargo, si nuestro cuerpo se suprime, se desvanecen las sensaciones." Bergson, *op. cit.*., pp. 80-81.

19. "(. . .) La escritora (Rosario) introduce un elemento que parecería funcionar como posible conciliación entre los dos miembros de la pareja: la presencia de un hijo." Franco, *op. cit.*., p. 143.

20. Palabras de Rosario: "En la educación que recibimos, en los marcos culturales en que nos movemos, ¿hay algún sitio reservado al amor? No. Nadie nos enseña a amar a nadie. A Dios hay que temerlo; a los padres hay que honrarlos; a los maestros que atenderlos." María Rosa Fiscal. *La imagen de la mujer en la narrativa de Rosario Castellanos*, UNAM, México, 1980, p. 90.

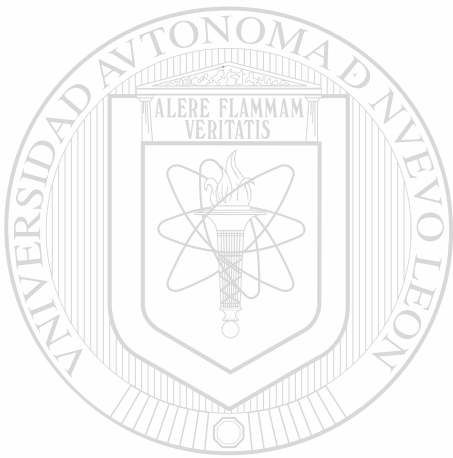
21. "Amar es reconocer que el otro existe. Que es libre y que tiene derecho a la felicidad. Amar no es poseer ni entregarse, sino comunicarse (. . .) mi definición del amor es la de Saint-Exupéry: 'No la mirada de uno hacia su pareja, sino la mirada de la pareja hacia un punto común.' Es decir, el dinamismo, la libertad." *Ibid.*., p. 67.

22. Rosario, en un artículo dedicado a Simone Weil, escritora francesa, apunta: "Es indispensable la operación de la gracia divina para restituir a nuestro ser originario." Rosario Castellanos. *Mujer que sabe . . .*, p. 61.

23. Franco refiere la entrevista concedida por Rosario a Dolores Cordero en 1972: "La mujer tiene que asumir su calidad de persona humana, tiene que respetarse a sí misma, tiene que amarse, porque no se puede dar a otro lo que no ha empezado por darse a sí mismo." Franco, *op. cit.*., p. 148.

24. "(. . .) cuando nos aceptemos, no como una imagen predestinada sino como una realidad perfectible, estaremos comenzando a nacer." Rosario Castellanos. *El uso. . .*, p. 177.

25. Careaga cita a Marcuse para relacionar los conceptos erotismo-muerte: "El erotismo sería un encuentro con lo más profundo del ser. O como lo ha expresado también Herbert Marcuse: 'El erotismo es un triunfo sobre la muerte.' Es una forma de encontrar el cuerpo para convertirlo en un instrumento de placer y de plenitud." Gabriel Careaga. *Mitos y fantasías de la clase Media en México*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México, 1975, pp. 100-101.



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Conclusiones

1. A pesar del desencanto histórico, en el ser humano del siglo XX aún se percibe un anhelo de conciliación y trascendencia.
2. El paradigma conciliación-inmortalidad es posible observarlo en algunas concepciones filosóficas: prehispánica, clásica, cristiana, neoplatónica, existencialista y metafísica cristiana.
3. En la concepción prehispánica (náhuatl y maya) la sangre, la poesía y el tiempo son instrumentos conciliadores e inmortalizadores. La sangre garantiza la armonía universal entre los hombres. La poesía (flores y canto) reduce el temor del hombre con respecto a la fugacidad de la vida. El tiempo, con sus atributos divinos, proporciona una mayor certeza de lo eterno.
4. En la concepción griega, el hombre desea un acercamiento con sus dioses a través del arte y la filosofía. El arte los humaniza preservando su poder irrevocable. La destrucción del hombre, física y moral, es necesaria para reestablecer el equilibrio universal, y por ende, la conciliación con los dioses. La filosofía acorta la distancia entre el hombre y los dioses. La sospecha de que éstos habitan el alma humana les da a los griegos la certeza de su inmortalidad.
5. En la concepción cristiana y neoplatónica se busca crear un puente filosófico entre el alma humana y el alma divina a través de la fe en la inmortalidad. Es necesario que el cristiano crea en la inmortalidad del alma (idea platónica) para impedir el cuestionamiento de la omnipotencia divina. Sin embargo, es indispensable reconocer la dignidad como una de las más altas virtudes del hombre para que éste elija creer libremente en la inmortalidad de su alma, y por tanto, admitir el poder infinito de Dios. En este sentido, la dignidad y la fe son conciliadoras.
6. En la concepción existencialista, la postura ante la muerte tiende a ser angustiante y desesperanzadora. Evidencia el desgarramiento de los sueños contemporáneos, la ruptura del espíritu en una época de barbarie ininterrumpida. Desde esta perspectiva, la inmortalidad es un absurdo, y la conciliación entre los hombres, imposible. En la concepción metafísica cristiana, la conciliación del hombre consigo mismo, con los demás y con Dios, no puede esperar su turno hasta que llegue la muerte. Se concilia y se

prepara para la muerte en vida, para trascender en paz.

7. El anterior paradigma, conciliación-inmortalidad, también se observa en la poética de Rosario. Ella, por medio del lenguaje, construye su propia visión de la inmortalidad. Para lograrlo, reconoce la facultad conciliadora del lenguaje a través del proceso creador, la memoria y el amor.

8. A nivel creativo, las posibilidades de eternidad sólo las confiere la fe en el espíritu anidado entre los versos de cada poema. Por ello, aceptar el fracaso de un poema fallido puede ser el inicio de una iluminación que transparente el verdadero ser de la obra literaria.

9. El temor del poeta es crear la palabra vacía, la carente de autonomía y dirección, la que terminará por vaciarlo de tanto no designar. De suceder esto, la muerte derrota al poeta. El lenguaje es su lápida. Por tanto, su compromiso es combatir la palabra cuando es pura apariencia. Necesita hacerlo transmitiendo su verdadera interioridad a la palabra que crea.

10. El mérito de Rosario no es dominar sino mostrar espontánea y libremente su palabra poética para que cada lector desoculte el ser inmerso en ella.

11. Más que cambiar este mundo, la poesía de Rosario busca revelar uno que la memoria ha olvidado: el indígena. Su intención es conciliar el ser de una cultura consigo misma; cultura, que al recordarse a sí misma a través del lenguaje poético, se immortaliza una vez más. Conciliar implica, primero, admitir el dolor ante la memoria ausente; y segundo, ir tras esa memoria que se oculta en el más profundo ser de las palabras: la nueva memoria.

12. Rosario lamenta la ausencia de una memoria que registre el recuerdo de la cultura indígena. En este caso, la inmortalidad resulta imposible; la nostalgia de otros días es un refugio vano.

13. Un acto de fe precede al lenguaje poético de Rosario; la fe que le permite construir una nueva memoria. La nueva memoria le exige a la autora involucrarse como personaje en su poesía para conformar una memoria colectiva que se desprenda de sí misma, de sus propios recuerdos. La nueva memoria desoculta la verdad con una intención conciliadora.

14. La poesía de Rosario deconstruye tres personajes míticos: La Malinche, Salomé y Judith. Aparecen como seres humanos cuya trascendencia está cifrada en el amor y en la oscuridad como destino. El destierro (la Malinche), la demencia (Salomé) y el olvido (Judith) simbolizan la oscuridad, reino de los inmortales.

15. La eternidad es también un reino de seres solitarios: Dido, Hécuba y la Soltera. Comparten una soledad dolorosa, pero también una soledad esperanzadora que las vuelve eternas.

16. En el poema: "Lamentación de Dido", el movimiento rítmico circular logrado por medio del lenguaje, sugiere la percepción de un poema infinito, y por ende, la eternidad de su personaje. El ritmo está condicionado por la reiterada presencia del dolor, pero también por paradigmas temporales, espaciales y simbólicos. En: "Testamento de Hécuba", el lenguaje permite concatenar una serie de palabras que subrayan la inmortalidad del personaje. "Torre" es una de las palabras clave. En: "La Jornada de la Soltera", la imaginación y el sueño cotidianos evidencian la soledad permanente del personaje.

17. En la poesía de Rosario hay una búsqueda incesante de equilibrio espiritual. Equilibrio amenazado y roto por la muerte, cuya restauración depende del amor. El equilibrio se condiciona también por una lucha de contrarios entre los cuales puede crearse un vínculo o posibilidad que los aproxime, y por la presencia ambivalente de "el otro": muerte o amor, según sea el caso.

18. Rosario no intenta combatir y derrotar a la muerte. Más bien la exorciza cada vez que la nombra, la acepta como un hecho natural, cotidiano. Por otra parte, imagina su muerte cuando el dolor la rebasa, el amor parece distante o catastrófico, y la búsqueda de un equilibrio espiritual, inútil.

19. La trascendencia en ella es búsqueda y encuentro de sí misma a través de su poesía. En la medida que ha sabido traducir el dolor, la soledad, el amor y la muerte a la lengua del ser humano, trasciende, se immortaliza. Para trascender, Rosario propone valorar la muerte y el amor en vida. La trascendencia depende del grado de aceptación y amor que tiene el ser humano de sí mismo. Rosario ama su oficio literario; su poesía la prepara para morir.

Bibliografía

Abbagnano, Nicolás. *Historia de la filosofía*, Vol. 3, Montaner y Simón, Barcelona, 1978, 839 pp.

Arnold, Paul. *El libro maya de los muertos*, Diana, México, 1990, 219 pp.

Aristóteles. "Del alma" en: *Obras*, Aguilar, Madrid, 1982, pp. 83-219.

Barrera Vázquez, Alfredo y Silvia Rendón (traductores). *El Libro de los libros del Chilam Balam*, FCE, México, 1948, 268 pp.

Basave Fernández del Valle, Agustín. *Metafísica de la muerte*, Limusa, México, 1983, 184 pp.

Basave Fernández del Valle, Agustín. *Tratado de Metafísica. Teoría de la "Habencia"*, Limusa, México, 1982, 444 pp.

Bergson, Henry. *Memoria y vida*, Alianza Editorial, Madrid, 1977, 163 pp.

Beristáin, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*, UNAM, México, 1989, 180 pp.

Blanco, José Joaquín. *Crónica de la poesía mexicana*, Posada, México, 1987, 234-235 pp.

Bobbio, Norberto. *El existencialismo*, Breviarios # 20, FCE, México, 1983, 95 pp.

Bowra, C.M. *Historia de la filosofía griega*, Breviarios # 1, FCE, México, 1987, 215 pp.

Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. Ediciones del Ermitaño, Diógenes, México, 1986, 578 pp.

Cardoza y Aragón, Luis. *Poesías completas y algunas prosas*, Tezontle, FCE, México, 1975, 670 pp.

Careaga, Gabriel. *Mitos y fantasías de la clase Media en México*,

Cuadernos de Joaquín Mortiz, México, 1975, 99-116 pp.

Carrit, E. F. *Introducción a la Estética*, Breviarios # 39, FCE, México, 1981, 195 pp.

Carse, James P. *Muerte y existencia. Una historia conceptual de la mortalidad humana*, FCE, México, 1987, 497 pp.

Castellanos, Rosario. *Confrontaciones. Los narradores ante su público*, Joaquín Mortiz, México, 1966, 87-98 pp.

Castellanos, Rosario. *El mar y sus pescaditos*, SEP, México, 1975, 198 pp.

Castellanos, Rosario. *El uso de la palabra*, Excélsior-Crónicas, México, 1974, 309 pp.

Castellanos, Rosario. "La corrupción intelectual" en: *La corrupción, Nuestro Tiempo*, México, 1970, 162 pp.

Castellanos, Rosario. *Meditación en el umbral. Antología poética*, Prólogo de E. Poniatowska, Col. Popular # 297, FCE, México, 1985, 231 pp.

Castellanos, Rosario. *Mujer que sabe latín. . .*, SepSetentas, FCE, México, 1973, 208 pp.

Castellanos, Rosario. *Poesía no eres tú*, FCE, México, 1981, 336 pp.

De Aguiar e Silva, Vítor Manuel. *Teoría de la literatura*, Gredos, Madrid, 1979, 550 pp.

De la Mirandola, Pico. *De la dignidad del hombre*, Editora Nacional, Madrid, 1984, pp. 99-140.

De Rotterdam, Erasmo. *Elogio de la locura*, Austral # 1179, Espasa-Calpe, Madrid, 1982, 147 pp.

De Torre, Guillermo. *Historia de la literaturas de vanguardia*, Vol. III, Guadarrama, Madrid, 1971, 15-110 pp.

Fernández Olmos, Margarite y Lizabeth Paravisini-Gerbert. *El placer de la palabra. Literatura erótica femenina. Antología crítica*, Planeta, México, 1991, 187 pp.

Fiscal, María Rosa. *La imagen de la mujer en la narrativa de Rosario Castellanos*, UNAM, México, 1980, 123 pp.

Forster, Merlin H. *La muerte en la poesía mexicana*, Diógenes, México, 1970, 217 pp.

Forster, Merlin H. y Julio Ortega. *De la crónica a la nueva narrativa mexicana. Coloquio sobre literatura mexicana*, Alfonso Reyes, Oasis, México, 1986, 480 pp.

Franco, Jean. *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, FCE, Colegio de México, México, 1994, 240 pp.

Franco, María Estela. *Rosario Castellanos. Semblanza psicoanalítica; otro modo de ser humano y libre*, Plaza y Janes, México, 1985, 188 pp.

García Bacca, Juan David. *El poema de Parménides*. Imprenta Universitaria, México, 1942, 234 pp.

García Marcos, Manuel. *Historia de la filosofía*, Alhambra, España 1984, 409 pp.

Garibay, Angel María. *Poesía náhuatl*, Vol. I, UNAM, México, 1993, 239 pp.

Gorostiza, José. *Muerte sin fin, y otros poemas*, Lecturas Mexicanas # 13, SEP, México, 1983, 149 pp.

Guiu Andrew, Ignacio. *Sobre el alma humana*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Universitat-17, Barcelona, 1992, 510 pp.

Heidegger, Martin. *Arte y poesía*, FCE, México, 1958, 115 pp.

Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*, FCE, México, 1951, pp. 270-306.

Jameson, Frederic. "Tres métodos en la crítica literaria de Sartre" en: *La moderna crítica literaria francesa. De Proust y Valéry al estructuralismo*, Comp. John K. Simon, FCE, México, 1984, 205-240 pp.

Jaspers, Karl. *La fe filosófica*, Losada, Buenos Aires, 1968, 155 pp.

Kristeller, Paul Oskar. *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, FCE, México, 1982, 366 pp.

Labastida, Jaime. *El amor, el sueño y la muerte*, Instituto Politécnico Nacional, México, 1969, 306 pp.

Lapesa, Rafael. *Introducción a los estudios literarios*, Cátedra, Madrid, 1979, 201 pp.

Leiva, Raúl. *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*, UNAM, México, 1959, 365 pp.

León-Portilla, Miguel. *El reverso de la conquista. Relaciones aztecas, mayas e incas*, Joaquín Mortiz, México, 1964, 192 pp.

León-Portilla, Miguel. *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, UNAM, México, 1983, 411 pp.

León-Portilla, Miguel. *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, Lecturas Mexicanas # 3, SEP, México, 1983, 198 pp.

León-Portilla, Miguel. *Tiempo y realidad en el pensamiento maya. Ensayo de acercamiento*, UNAM, México, 1994, 214 pp.

López Velarde, Ramón. *Novedad de la Patria y otras prosas*, Olimpia, México, 1987, 150 pp.

Marías, Julián. *El tema del hombre*, Austral # 1071, Espasa-Calpe, Madrid, 1973, 269 pp.

Maritáin, Jacques. *Situación de la poesía*, Desclée de Brower, Buenos Aires, 1946, 194 pp.

Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*, Sarpe, España, 1984, 249 pp.

Martínez, José Luis. *Nezahualcóyotl, vida y obra*, FCE, México, 1986, 334 pp.

Matos Moctezuma, Eduardo. *Muerte a filo de obsidiana. Los nahuas frente a la muerte*, SEP, México, 1975, 158 pp.

Miranda, Ansia. *Mitos y leyendas de la Antigua Grecia*, Gente Nueva, La Habana, 1974, 137 pp.

Monjarás-Ruiz, Jesús. *Mitos cosmogónicos del México Indígena*, Col. Biblioteca del INAH, México, 1989, 317 pp.

Monsiváis, Carlos. *La poesía mexicana del siglo XX*, Empresas editoriales, México, 1966, 838 pp.

Montes de Oca, Francisco. *Poesía mexicana*, Sepan Cuantos #102, Porrúa, México, 1982, 381-383 pp.

Morley, Sylvanus G. *La civilización maya*, FCE, México, 1975, 527 pp.

Maza, Enrique. *El amor, el sufrimiento y la muerte*, Proceso, México, 1989, 311 pp.

Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido*, Memorias, Seix Barral, España, 1980, 510 pp.

Nietzsche, Federico. *La voluntad de poderío*, Edaf, Madrid, 1981, 555 pp.

Ortega y Gasset, José. *¿Qué es la filosofía?* Alianza Editorial, Madrid, 1981, 234 pp.

Oseguera, Pedro Chávez y Eva Lydia. *Literatura Universal 1*, Publicaciones Cultural, México, 1987, 336 pp.

Pacheco, José Emilio. *Fin de siglo y otros poemas*, SEP, Lecturas Mexicanas # 44, México, 1984, p. 13.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*, FCE, México, 1967, 297 pp.

Paz, Octavio. "Los hijos de la Malinche" en: *El laberinto de la soledad*, FCE, Col. Popular, México, 1993, 72-97 pp.

Pérez Chacón, José L. *Los choles de Tila y su mundo*, Gobierno del Edo. de Chiapas e Instituto Chiapaneco de Cultura, México, 1993, 345 pp.

Pérez Valera, Víctor M. *El hombre y su muerte. Preparación para la vida*, Jus, México, 1990, 288 pp.

Pfeiffer, Johannes. *La poesía*, FCE, Breviarios, México, 1983, 137 pp.

Platón. "Fedón o sobre el alma" en: *Diálogos*, Sarpe, Madrid, 1983, pp. 125-221.

Pollmann, Leo. *Sartre y Camus. Literatura de la existencia*, Gredos, Madrid, 1973, 285 pp.

Poniatowska, Elena. *¡Ay vida no me mereces!*, Joaquín Mortiz, México, 1985, pp. 45-132.

Portuondo, José Antonio. *Concepto de la poesía y otros ensayos*, Grijalbo, México, 1974, 209 pp.

Rey, Juan. *Preceptiva literaria*, Sal Terrae, España, 1980, 262 pp.

Reyes Nevares, Beatriz. *Rosario Castellanos*, Secretaría de la Presidencia, México, 1976, 7-63 pp.

Robles, Martha. *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*, Tomo II, Diana, México, 1989, pp. 147-191.

Rohde, Erwin. *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, FCE, México, 1948, 368 pp.

Russell, Bertrand. *Por qué no soy cristiano*, Sudamericana, Argentina, 1977, 252 pp.

Ruz Lhuillier, Alberto. *Costumbres funerarias de los antiguos mayas*, FCE, México, 1989, 369 pp.

Santa Teresa. Su vida, Prólogo de Rosario Castellanos, UNAM, Nuestros Clásicos, México, 1962.

Sartre, Jean-Paul. *El ser y la nada*, Iberoamericana, Buenos Aires, 1949, 306 pp.

Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?*, Losada, Buenos Aires, 1957, 257 pp.

Segre, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*, Grijalbo, Barcelona, 1985, 408 pp.

Sejourné, Laurette. *Pensamiento y religión en el México Antiguo*, Breviarios, FCE, México, 1988, 220 pp.

Silva-Velázquez, Caridad L. y Nora Erro-Orthman. *Puerta abierta. La nueva escritora latinoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1986, 346 pp.

Sodi, Demetrio. *La literatura de los mayas*, Lecturas Mexicanas # 68, SEP, México, 1986, 158 pp.

Soustelle, Jacques. *El universo de los aztecas*, FCE, México, 1986, 184 pp.

Spitzer, Leo. *Linguística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1968, 306 pp.

Thomas, Louis-Vincent. *Antropología de la muerte*, FCE, México, 1983, 640 pp.

Toynbee Arnold, Arthur Koestler y otros. *La vida después de la muerte*, Hermes Sudamericana, México, 1992, 320 pp.

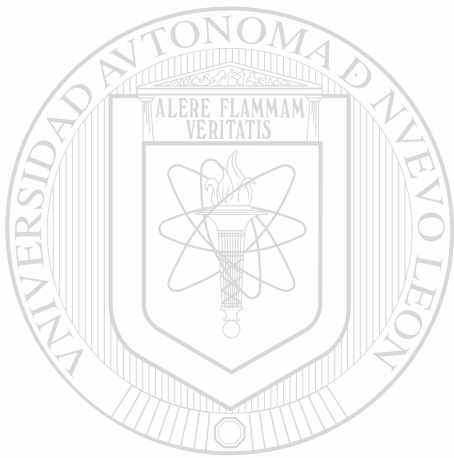
Unamuno, Miguel de *Del sentimiento trágico de la vida*, Sarpe, España, 1984, 330 pp.

Wellek, René y Austin Warren. *Teoría literaria*, Gredos, Madrid, 1962, 430 pp.

Westheim, Paul. *La calavera*, SEP, Lecturas Mexicanas # 91, México,

1985, 89 pp.

Wolf, Werner. *El mundo simbólico de mayas y aztecas*, SEP, México, 1963, 204 pp.



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

®

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Anexo

Observaciones con respecto al método de análisis empleado:

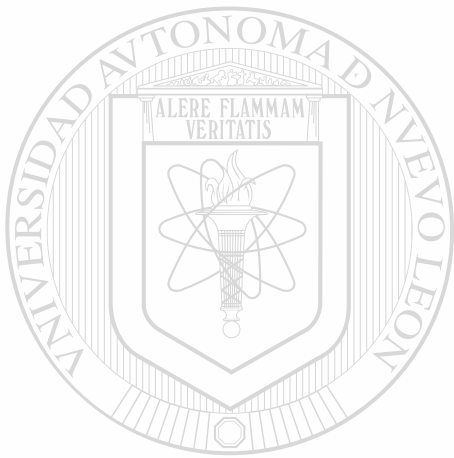
1. El método inductivo-filológico de Leo Spitzer, al no ser riguroso, ofrece al lector una mayor libertad de interpretación. Libertad que permite un razonamiento especulativo, cuyos límites de análisis estético son establecidas por el propio intérprete. Dicho razonamiento favorece la posibilidad de múltiples lecturas de una obra literaria. Esta tendencia caleidoscópica del método despierta una mayor fruición al momento de analizar.

2. El método confía en la paciencia del intérprete para desocultar lo que éste considera es la posible etimología de un poema. Supone que las experiencias de quien analiza la poesía enriquecen el estudio de una obra. Si bien esto es cierto, no debe perderse de vista el necesario autocontrol de las emociones para valorar más objetivamente un texto artístico.

4. Su procedimiento: partir de los detalles externos hasta encontrar el posible centro solar del poema, revalora el papel de la observación dentro de un análisis estético. Aprender a observar un poema, es aprehender la verdad que oculta y proyecta su ser.

5. Al ser un método intuitivo y más flexible que otros ya conocidos a nivel literario, es posible emparentarlo con todo un sistema de ideas diversas (Heidegger, Sartre, Bergson, Pfeiffer, entre otros).

6. A pesar de ser un método propuesto por su autor hace varias décadas, aún conserva la frescura y funcionalidad de su momento. Lejos de ser un método obsoleto, es una propuesta aún vigente porque satisface las necesidades apremiantes del espíritu humano. El hombre contemporáneo tiende a ignorar su sed de poesía porque pocas veces se le muestra como un venero. El método de Spitzer evidencia y calma esa sed.



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

®

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Taller de encuadernación

ENCUADERNACIONES PROFESIONALES

Tacuba No. 1645 Ote. entre Félix U. Gómez y Héroes del 47
Tel. 344-85-25 Monterrey, Nuevo León.

