

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 gavilán; / nave de airoas 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.

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 agujijón 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:

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:

Cuando 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 obliga 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.

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 esplada. 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,¹⁸ 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.

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)

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 atterra 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.

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, Vitor 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.

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.

Taller de encuadernación
ENCUADERNACIONES PROFESIONALES

Tacuba No. 1645 Ote. entre Félix U. Gómez y Héroes del 47
Tel. 344-65-25 Monterrey, Nuevo León.

