

Porque una palabra no es el pájaro que vuela y huye lejos;
inmanencia y trascendencia en la poesía
de Rosario Castellanos

Because a word is not the bird that flies and flees far away;
immanence and transcendence in the poetry
of Rosario Castellanos

VERÓNICA VOLKOW FERNÁNDEZ

volkowfe@icloud.com

Instituto de Investigaciones Filológicas

Universidad Nacional Autónoma de México

<https://orcid.org/0000-0003-2831-6464>

RESUMEN: Este artículo investiga dentro de la poesía de Rosario Castellanos la relación que se da entre los imperativos de inmanencia y de trascendencia, cuya tensión caracterizaría, según Patxi Lanceros, a la poesía moderna. Castellanos es una poeta muy cercana al austero existencialismo filosófico francés donde más que la esencia es la existencia lo que va a definir y dar determinación a los seres. En este artículo nos preguntamos en qué radicaría la trascendencia de esta poesía tan radicalmente comprometida con lo inmanente.

PALABRAS CLAVE:

Rosario Castellanos;
imperativos de trascendencia e
inmanencia;
poesía mexicana;
Charles Baudelaire;
tradición clásica.

KEYWORDS:

Rosario Castellanos;
Imperatives of Transcendence and
Immanence;
Mexican poetry;
Charles Baudelaire;
Classical Tradition.

ABSTRACT: We investigate in this article the relationship that in Rosario Castellano's poetry exists between an imperative towards immanence and an imperative towards transcendence. According to Patxi Lanceros, the tension between these two imperatives characterizes modern poetry. Castellano's poetry is a very close expression of French philosophical existentialism, where existence more than essence defines beings. Under this austere philosophical choice we explore where could the imperative transcendence be present in Castellanos' poetry, which deeply gravitates towards its immanent counterpart.

Recepción: 11 de junio de 2025

Aceptación: 17 de julio de 2025

La poesía moderna, según Patxi Lanceros, se va a ver tensionada entre un imperativo de trascendencia o de búsqueda de lo sagrado y otro de inmanencia que lleva a gravitar al poeta dentro de la clausura socio-histórica de su tiempo, a anclarlo en sus específicas determinaciones materiales, sociales, ideológicas. El imperativo de inmanencia precede al de trascendencia, que buscaría saltar sobre la gravedad de los engranajes históricos para dar cuenta de la otra mitad, esa que para Baudelaire sería la de “lo eterno e inmutable” (Lanceros: 368).

La búsqueda de lo divino propia del impulso de trascendencia, sea mediante la intuición o bajo una sujeción devocional, sea leyendo símbolos o un mapa sagrado de arquetipos, para Baudelaire no debe ser heredada del pasado, sino reencontrada por el poeta dentro de su propia época y existencia, pisando el lodo de sus calles, conviviendo con ropavejeros, *flâneurs*, prostitutas, obreros, huérfanos, si es que no quiere perder vigencia y la posibilidad de ser escuchado. Pues si el vate sólo se sujeta a su fascinación por lo sagrado acaba derrapando en la fuga mística, y si por otro lado sólo lo hipnotizan las variaciones del transcurrir o en el caso muchas veces de Rosario Castellanos el mordaz agobio del trajín cotidiano arriesga encallar en un vado iconoclasta.

La fascinación que ejercen los poemas de Castellanos, a pesar de su declarada profesión de iconoclastia en sus textos más significativos, nos lleva a preguntarnos de qué manera rebasan éstos el anclaje de lo inmanente. ¿Qué es lo que hace a Rosario Castellanos la poderosa poeta que es, a pesar de haber explícitamente quemado la nave en una gran parte de su trayectoria poética hacia cualquier búsqueda de sacralidad? Trataremos de analizar la muy particular tensión entre estos dos vectores en su poesía.

Lo trascendente y lo inmanente involucran dos formas de asumir la temporalidad: la del tiempo propio del ceremonial sagrado y la del transcurrir profano degradándose en cotidianidad. El tiempo sagrado, que impera según Mircea Eliade en las sociedades prehistóricas, regidas aún por el mito y el ritual, genera un movimiento circular. Para éstas lo histórico produce una caída del potencial divino del tiempo original y es mediante el ritual, con su retorno simbólico al momento de la creación, que se buscaría restaurar el cuarteado potencial originario (Eliade: 21). Alegorizando esta tensión dentro de la poesía moderna, Baudelaire, en un poema

en prosa titulado “Pérdida de aureola”, relata el accidente que sufre un poeta —uno de esos bebedores de quintaesencias, escanciadores de ambrosías— cuando se ve atropellado por un tranvía en un bulevar parisino y pierde su vieja aureola. El poeta desdeñosamente la deja rodar en el fango, divirtiéndose burlonamente ante la idea de que algún poetastro muy mediano correrá ansiosamente a su rescate para coronarse la testa con ella (Baudelaire: 151). Pues un verdadero poeta no debe ahorrarse esfuerzos en perseguir la belleza y lo sagrado que son propios de su época, sin tomar cómodamente en préstamo los brillos de cosechas artísticas anteriores. Baudelaire buscará dentro de su propia modernidad la belleza y eternidad que les son específicas, aun pagando el costo para ello de tener que exacerbar su sensualidad mediante una muy particular forma de demonización (Volkow: 45).

Escenarios opresivos

Para la conjunción entre lo eterno y lo terrenal que se dan cita en la poesía, vamos a encontrar de entrada en la lírica más representativa de Rosario Castellanos escenarios de limitación y frustración extremas, el peso de pétreas opresiones, agobios por grilletes sociales inmodificables. Ella misma, atrapada por la alienación social de las mujeres de su generación, podría identificarse con varios de sus propios retratos poéticos, como el personaje de “El pobre”: “Me ve como desde un siglo remoto, / como desde un estrato geológico distinto” (Castellanos 1984: 70) Pero también podría ser ella el prisionero encerrado en “Monólogo en la celda”:

Pero solo...Y el cuerpo
que quisiera nacer en el abrazo,
que precisa medir su tamaño en la lucha
y desatar sus nudos
en un hijo, en la muerte compartida.

Pero solo...Golpeo una pared,
me estrello ante una puerta que no cede,
me escondo en el rincón
donde teje sus redes la locura (1984: 65).

No ajeno al universo kafkiano, se vuelve este laberinto ciego a ventanas, vuelos y horizontes, donde la violencia ideológica llega a acorralar tanto al sujeto lírico que lo convierte en una simple herramienta como cuando éste, al comprender el absurdo circundante —en paralelo a Gregorio Samsa que se metamorfoseaba en escarabajo— decide convertirse en tornillo:

Hasta que comprendí. Y me hice un tornillo
bien aceitado con el cual la máquina
trabaja ya satisfactoriamente (129).

El tornillo simboliza la cancelación de cualquier proyecto de trascendencia o simplemente de rebelión; es una burla explícita a la obediencia exigida por cualquier disciplina espiritual, moral o gusto simplemente por la virtud de panoramas plácidos.

Los actores se convierten *a priori* en víctimas sacrificiales o en herramientas bajo la predeterminada lógica de una manipulación absoluta ajena a misericordia humana o divina.

Miro las herramientas,
el mundo que los hombres hacen, donde se afanan,
sudan, paren, cohabitan.

El cuerpo de los hombres, prensado por los días,
su noche de ronquido y de zarpazo
y las encrucijadas en que se reconocen.

Hay ceguera y el hambre los alumbra
y la necesidad, más dura que metales (61).

Poniatowska ha sido elocuente respecto a la dificultad existencial de esta escritora, declarando que siempre ha pensado que “a Rosario la matamos... Como matamos a todas las mujeres que pretenden hacer algo. Hablo de las mujeres porque su situación es más expuesta, más desamparada, más sujeta a una sociedad que les es infinitamente hostil” (53). Por otro lado, este asesinato del alma por un mundo donde es más fácil convertirse en objeto que vivir como un humano, lleva a hacer de la aguda

mirada que lo descubre, del ejercicio de la comprensión y de la misma razón motivo no sólo de exclusión sino hasta de muerte. Hay quienes mueren de no entender o de entender demasiado quizás:

No te acerques a mí, hombre que haces el mundo,
déjame, no es preciso que me mates.
Yo soy de los que mueren solos, de los que mueren
de algo peor que vergüenza.

Yo muero de mirarte y no entender (Castellanos 1984: 62).

Estamos ante una poeta que en algún momento se declara ajena a lo trascendente, lo metafísico, lo sagrado, y que va a considerar una debilidad lógica el darse permiso de acudir a lo divino. Megged nos refiere que en alguna ocasión se le preguntó a la escritora si creía en la magia, y ella respondió: “Mi lógica se rebela contra esta pérdida de libertad mas... La magia existe” (16).

Es quizás por esta misma fidelidad a la lógica que cancela viajes hacia las embriagantes alternativas de la imaginación o anula invocaciones de ayuda fuera de sí misma, o desdeña el lenguaje simbólico del Gran Otro que en sueños nos encamina la esperanza. No separa de pronto un pie de la tierra, esta poeta disciplinada por los cotos más estrictos de las realidades filosóficamente permitidas por los discursos hegemónicos; permanece encerrada en un laberinto de determinaciones y áridas restricciones, donde lo que habría de sujeto en las personas queda convertido en objeto liminal, ser de desecho o simplemente en herramienta para ser manipulada, como el tornillo:

Y, antes de terminar, quiero que quede
bien claro que no hice nada de lo que hice
por humildad. ¿Acaso los tornillos
son humildes? ¡Ridículo! Y que, menos aún,
mi conducta se entienda merced a la esperanza.

No, ya hace mucho tiempo que el cielo es un factor
que no entra en mis cálculos.

Conformidad, tal vez. Lo que de ningún modo
en un tornillo, como yo, es un mérito
sino, a lo sumo, es una condición (Castellanos 1984: 130).

Queda por preguntarse frente a esta poeta que en un momento dado cancela al cielo como factor que pueda entrar en sus cálculos y que se despoja de territorios simbólicos, en dónde efectivamente podría encontrarse el imperativo de trascendencia. ¿Acaso en los vestigios de una antigua añoranza, acaso en un frágil erotismo de brutal caducidad que deja sólo palabras, acaso en una lucidez tan radical que la acerca a la voz del destino, acaso en la delicadeza de una voz poética que descubre su propio rito sacrificial en su registro de la banalidad, acaso a través de practicar una ironía que le ofrece posibilidades de levitación y de manipulación del mundo? Exploraremos a continuación cada uno de estos aspectos.

Explícitas añoranzas

Aunque esta poesía en sus momentos más definitorios opta por una fidelidad a la inminencia, no dejó de estar presente en Castellanos, particularmente gracias a la expansiva vivencia de la maternidad la antigua añoranza por la sacralidad de la palabra.

Porque una palabra no es el pájaro
que vuela y huye lejos.
Porque no es el árbol bien plantado.

Porque una palabra es el sabor
que nuestra lengua tiene de lo eterno,
por eso hablo (Castellanos 1972: 88).

Esta amplificación de la dimensión del mundo que ofrece la resonancia simbólica de la poesía desaparece pronto en posteriores poemas. Una trágica, malograda maternidad, junto con el dolor de la traición amorosa provocaron probablemente este viraje definitivo en la voz lírica hacia panoramas desérticos. La prevalencia ubicua de la pulsión de muerte en su obra fue claramente advertida por Elena Poniatowska: “Al vivir, Rosario

alimenta a la muerte, va ganando terreno en su propio cuerpo, ensanchándose, nada la detiene. Hasta el embarazo es muerte (dos hijos se le murieron) y la gestación una faena" (51). La añoranza por la sacralidad vira hacia su dirección contraria en *Lívica luz*, poemario dedicado a la memoria de la hija fallecida. Aquí la original invitación a una poética plenitud espiritual desvía su camino hacia el país del vacío.

Me han traspasado el agua nocturna, los silencios
originarios, las primeras formas
de la vida, la lucha,
la escama destrozada, la sangre y el horror.
Y yo, que he sido red en las profundidades,
vuelvo a la superficie sin un pez (1972: 171).

Vacía las manos de peces y limitada la existencia a la superficialidad de lo dado, la poesía de Castellanos se disciplina mediante un austero existencialismo filosófico. La autora restringe sus escenarios a la opresiva realidad de las mujeres de su generación o a emociones que le podrían ser a fines en los poemas inspirados por heroínas clásicas como Dido o Hécuba. Dentro del existencialismo de Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir los seres carecen de esencia propia y van a verse definidos y determinados por una existencia dentro de un contexto social que les entrega tanto identidad como normas operativas. Aunque este contexto encadene a inmanentes determinaciones, un impulso hacia lo trascendente puede contraponerse mediante la búsqueda de libertades, sororidades, solidaridades, creatividades, alternativas. Hay un miedo innato a la libertad, nos señala Beauvoir que nos lleva a gravitar hacia la comodidad de lo inmanente, la prisión de lo dado, pero también una conciencia, un impulso que aspira a búsquedas trascendentes de libertad y alternativas (Beauvoir: 34). Aunque Castellanos se acerca al pensamiento de Beauvoir y llega a hacer pública denuncia mediante discursos de las injusticias de la condición femenina, no se vio respaldada por un movimiento político que pudiera enraizar su rebeldía con un abrazo de pertenencia; es una mujer, nos recuerda Poniatowska, que habla sola, que denuncia, que analiza sola, es una mujer que "gritó en un páramo inmenso" (46, 47). Quizás a las caídas dentro de un

íntimo desaliento y desencanto pertenecen las biografías de esos seres mecánicos que pueblan su poesía y que ven sofocado cualquier impulso libertario y condenada la buena voluntad a un kindergarten para imbeciles.

Me enseñaron las cosas equivocadamente
los que enseñan las cosas:
los padres, el maestro, el sacerdote
pues me dijeron: tienes que ser buena.
Basta ser bueno. Al bueno se le da
un dulce, una medalla, todo el amor, el cielo.

Y ser bueno es muy fácil. Basa abatir los párpados
para no ver y no juzgar lo que hacen
los otros, porque no es de tu incumbencia (Castellanos 1984: 127-128).

Lo erótico

La inmediata forma de trascendencia que abre el erotismo no dejó de ser abordada por Castellanos mediante extraordinarios poemas. En “Muro de lamentaciones” una expansiva plenitud prevalece sobre panoramas en general oprimidos por circunstancias restrictivas y convenciones estériles. El nombre del amado es alivio de angustias y liberación de un despiadado acorralamiento ubicuo.

Antes acabarán mis pasos que el espacio.
Antes caerá la noche de que mi afán concluya.

Me cercarán las fieras en ronda enloquecida,
cercenarán mis voces cuchillos afilados,
se romperán los grillos que sujetan al miedo.

No prevalecerá sobre mí el enemigo
si en la tribulación digo Tu nombre (1984: 47).

Sin embargo, el encuentro con la vitalidad y la belleza del amor pronto adopta el rostro contrario: “Dido, la abandonada, la que puso su corazón bajo / el hachazo de un adiós tremendo” escribirá en versos memorables (1972: 93). A su vez en la sección V de “Muro de lamentaciones”, el éxta-

sis de la original compenetración amorosa se ve asfixiada por la ausencia y la desesperación radicales.

Entre las cosas busco Tu huella y no la encuentro.
Lo que mi oído toca se convierte en silencio,
la orilla en que me tiendo se deshace.

¿Dónde estás? ¿Por qué apartas tu rostro de mi rostro?
¿Eres la puerta enorme que esconde la locura,
el muro que devuelve lamento por lamento?

Esperanza,
¿eres sólo una lápida? (1984: 47).

Eros y esperanza son apuñalados por la traición, abandonados por la muerte, dejando sólo palabras como las de Dido frente a la traición de Eneas que Virgilio nos cincela en sus hexámetros, o como las de la carta de Ariadna a Teseo que Ovidio retomó en sus pentámetros dactílicos, o como lo harán Hofmannsthal o Strauss. Trascienden de estas heroínas amorosas una vivencia heroica ejemplar, consagrada en anécdota magnífica. Castellanos nos hereda también palabras, toda una vida —de la que nunca estuvo ausente la tragedia— entregada a una apalabrada penetrante lucidez. En “Charla” escribe:

Mira pasar las nubes altas del mediodía
y se siente asediado (bugambilia, jazmín,
rosal, dalias, geranios,
flores que en cada pétalo van diciendo una sílaba
de color y fragancia)
por un jardín de idioma inagotable (1984: 80).

Sacrificio y cultivo de la forma

Hay en Castellanos a partir de un cierto momento una negativa a rescatar cualquier forma de sacralidad en lo vivido, un desencanto frente a proyectos comunitarios, una desconfianza en la embriaguez imaginativa o cualquier confiada pregunta por lo desconocido; es una mirada a la que

afila la carencia de fe y el abandono de ilusiones. Esta gravidez hacia las limitaciones de lo inminente arrastra el contenido de versos que por el preciso rigor de su factura, por sus categóricas y a la vez dúctiles articulaciones, por lo sorpresivo de encabalgamientos y elegantes giros parecieran nacidos para ensartar oros muy finos. No es sólo aquí la tragedia de una heroína magnífica la ofrendada a una fábula inolvidable, sino la poesía misma y su exquisitez, las que se inmolan a la desolación cotidiana. No es una existencia sacrificada al amor la que, de pronto, se ve sacralizada mediante versos memorables sino, al revés, la poesía y su musa las consagradas al sin sentido. No deja de generar este contraste una inquietante ironía pues esta ofrenda al absurdo no adopta los balbuceos de dadaísmos o estridentismos chirriantes sino una de las herencias de la poesía clásica más firmes dentro de la poesía mexicana del siglo xx:

Guardiana de las tumbas; botín para mi hermano,
el de la corva garra de gavilán;
nave de airosas velas, nave graciosa, sacrificada al
rayo de las tempestades (1972: 93).

Versos extraordinarios por la sabiduría de su factura, contrastan con la desolación del *waste land* personal que transmiten y nos dejan resonando su perfecta articulación en el vacío recordándonos la oquedad sonora de ese *aboli bibelot d'inanité sonore* del soneto en *Styx* de Mallarmé. Una amordazada frustración, el ninguneo de una vida femenina sofocada por los más estrictos convencionalismos dan sentido a una de las voces poéticas mexicanas más ágiles por su torneado, ejemplares por su rigor, atesorables por la delicadeza de una sintaxis que pareciera robada de los joyeros de un Ovidio, un Propertio o cualquier gran vate latino.

Afin a Baudelaire en el cultivo y cuidado de la forma, hay en ambos poetas también un sacrificio, pero de diferente naturaleza: el francés se inmola al ejercicio de una sensualidad lo suficientemente demonizada como para poder transformar en rubí el fango de su tiempo (Volkow: 48); mientras que la mexicana sacrifica su delicadeza verbal y la sensualidad de su refinada inteligencia a la incoherencia social, a la crueldad, al absurdo. Hay, sin embargo, en este rigor poético ofrendado al sin sentido una

desnuda, casi ascética forma de sacralidad, como si la perfección que se logra sólo preparara la estética de un suicidio:

Alguien que clama en vano contra el cielo:
la sorda inmensidad, la azul indiferencia,
el vacío imposible para el eco.
Porque los niños surgen de vientres como ataúdes
y en el pecho materno se nutren de venenos (Castellanos 1984: 45).

Castellanos no sacraliza con la ofrenda verbal la existencia, sea literal o irónicamente —como lo hace Baudelaire—, sino que opta por dejarla, mediante versos magníficos, a los pies de un omnímodo absurdo. Se re-encuentra cercana a Mallarmé en su nihilismo, donde la palabra poética aspira a esa forma definitiva del ser que sólo la muerte y la eternidad otorgan: “*tel que en lui meme l’éternité le change*” escribirá él sobre Edgar Poe (Mallarmé: 4).

En los sonetos *Tumbas* de Mallarmé se da un enterramiento de diferentes padres simbólicos: Baudelaire, Paul Verlaine, Edgar Poe. Pero en estos sonetos tumbas, nos señala Paul de Man, el parricidio simbólico no sólo es el de los viejos poetas sino también el de la tradición romántica de la poesía que hacía de la rebelión vital contra los valores establecidos o inclusive de un desorden de los sentidos, ceremonias sacrificiales a seguir para convertirse en poeta: la nueva hazaña para Mallarmé consistirá en enterrar a la vida misma dentro de la misteriosa urna del poema. Ya no será el martirologio vital y alcoholizado de Verlaine o la sensualidad heroica de un Baudelaire la que cuenten, sino la inmolación dentro de esa cripta centelleante de articulaciones que son los poemas mismos (De Man: 183).

La inteligencia y el destino

En la negativa radical de Rosario Castellanos a encontrar, a partir de cierto momento, cualquier forma de sacralidad, de belleza o de fascinación vivenciales, en su relegar lo vivencial a la superficie de un prosaísmo radical hay, a pesar de todo, un gusto por una inteligencia tan radical y un discernimiento de tal aridez que aunque acabarían desecando cualquier savia o esperanza terminan fascinando por su rigor.

La consigna de la mujer que sabe latín —y que ni encuentra marido ni tiene buen fin— prescribe no sólo el amenazante destino de cualquier filóloga latinista sino pronóstica el desenlace fatal de una militancia intelectual que diseca al mundo con lógica insobornable y agudeza, revelando el despojo de sentido y la manipulación sistematizadas:

Me arrebataron la razón del mundo
y me dijeron: gasta tus años componiendo
este rompecabezas sin sentido.

No hay más. Un acto es una estatua rota.
Una palabra es sólo
la imagen deformada en un espejo (Castellanos 1984: 62).

El imperativo de trascendencia de esta poeta paradójicamente se deja escuchar en la profundidad con la que enraíza en la inmanencia, en los detalles más prosaicos, pero para topar allí con la desnudez de la fatalidad. La de Castellanos es una escritura que fascina por un rigor tan sin concesiones que casi mimetiza la voz del destino mismo en su cruel contundencia. La voz del destino se transmite en sentencias, sean oraculares o jurídicas, sean pronósticos médicos o irrevocables leyes físicas o en esta entonación poética con el severo y delicado poder, como la de la Esfinge, de condenar lo real a la extinción.

Un escondido engranaje oracular, un orden gramatical proveniente de una vieja *ananké*, articulan la poesía de Castellanos que fluye hacia nosotros con la fatídica precisión de un diagnóstico. Campea en el contraste entre el refinamiento de esa precisa inteligencia y la bronca plitud de sus referentes, una poderosa forma de ironía.

La ironía como forma de levitación

Nahum Megged nos señala que particularmente “en su último tramo creativo, tanto en poesía como en prosa, se descubre otra Rosario: la que cambió lo trágico por lo irónico al contemplar desde arriba los hechos del mundo, su propia vida... ‘hay que reír, escribía [...] la risa, ya lo sabemos, es el primer testimonio de la libertad’”. En la ironía, señalaba Solger

(1780-1819), hay una particular forma de soberanía, pues es “la mirada que vuela sobre todo y anula todo” (Megged: 15). Esta levitación que aporta la ironía es sin duda una de las más importantes formas de trascendencia en la poesía de Castellanos.

Los diccionarios de retórica definen la ironía como un sentido contrario a la expresión literal, como esa figura retórica, según Beristáin, que “consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma” (277). Para la filosofía, en cambio, la ironía, nos recuerda Abbagnano, “consiste en atribuir una importancia menor a la justa a sí mismo, a la propia situación o a personas o cosas en estrecha relación con uno mismo” (703). No será ajena Castellanos a la ironía romántica con la que Schlegel enfrenta el caos del mundo mediante un sabio distanciamiento (Sánchez: 42). La poeta también exponencia con la posibilidad de la ironía el potencial de la propia agudeza sobreponiendo a la literalidad del discurso la dimensión estratégica que ésta involucra. Para Kierkegaard la ironía trajo consigo un primer reconocimiento de la subjetividad, que tuvo su primera aparición histórica en la mayéutica de Sócrates, trayendo consigo un cambio revolucionario en el mundo al dejarnos una conciencia de la subjetividad que ya jamás habrá de desaparecer (Kierkegaard: 242).

Castellanos también se acerca a la ironía socrática caracterizada por la devaluación que el sujeto “hace de sí mismo en relación con quienes discute”, con el fin de desmontar y abatir al adversario (Abbagnano: 703). Castellanos también habla con una voz y una presencia disminuidas que le permiten registrar objetivamente el entorno sin arrojar las sombras del propio yo —con sus indignaciones y expectativas, quizás a su vez recordándonos esa sagaz deprecación del propio lugar característico del autor irónico en ficción narrativa que nos describe Northrop Fry:

The ironic fiction-writer, then deprecates himself and, like Socrates, pretends to know nothing, even that he is ironic. Complete objectivity and suppression of all explicit moral judgements are essential to this method. Thus pity and fear are not raised in ironic art: they are reflected to the reader from the art. When we try to isolate ironic art as such, we find that it seems to be simply the attitude of the poet as such, a dispassionate construction of a literary form, with all assertive elements, implied or expressed, eliminated. Irony, as mode, is born from the low mimetic; it takes life exactly as it finds it. But the ironist fables without

moralizing, and has no object but his subject, Irony is naturally a sophisticated mode... (citado en Booth: x).¹

Dentro del Cristianismo, la reducción del ego conduce a la humildad requerida para contactar con una dimensión más amplia: “A él le toca crecer, y a mí menguar” (Juan 3:30). Pero aún dentro de una perspectiva terrena, todo estrechamiento yoico lleva a una ganancia en objetividad e inclina la balanza a favor del principio de realidad. En este sentido Francis Bacon, en los albores de la revolución científica, suprimía los *idola tribus*, *idola specus*, *idola fori* e *idola theatri* y sus proyecciones de lo propio para permitir la objetividad del verdadero conocimiento.

A la primera forma de ironía socrática se sobrepondrá la ironía romántica, nos señala Kierkegaard. Pero para que pudiera surgir esta nueva forma de ironía la subjetividad tuvo que exponenciarse, acceder a un nuevo nivel en que ya estaba consciente de la ironía pudiendo declarar a la ironía como su propio posicionamiento. Ello implicó una conciencia intensificada de la subjetividad: “For a new mode of irony to be able to appear now, it must result from the assertion of subjectivity in a still higher form. It must be subjectivity raised to a second power, a subjectivity's of subjectivity, which correspond to reflection's reflection”.² Este segundo nivel de ironía, propio de los autores románticos, estará presente en el posicionamiento deliberadamente irónico de Castellanos que va a otorgarle un relieve poderoso a una subjetividad, a la que el mundo intenta avasallar. Hay vitalidad,

¹ “El escritor de ficción irónico, por lo tanto, se disminuye a sí mismo, y al igual que Sócrates, pretende no saber nada, ni siquiera que está siendo irónico. Una total objetividad y una supresión de los juicios morales son necesarios para este método. Por lo tanto la piedad y el temor no son cultivados en el arte irónico: sino que son reflejados hacia el lector desde el mismo arte. Cuando tratamos de aislar lo irónico como tal, descubrimos que parece ser tan sólo la actitud del poeta como tal, la construcción desasosada de una forma literaria, de la que se han eliminado los elementos asertivos, estén éstos implicados o expresados. La ironía como modo nace de la baja mimesis, aborda la vida tal como la encuentra. Pero el ironista narra sin moralizar, y no tiene otro objeto de interés fuera de su tema. La ironía es de forma natural un modo sofisticado...” (traducción mía, aquí y en los siguientes casos).

² “Si un nuevo modo de ironía pudiera ahora aparecer, éste sería el resultado de una mayor afirmación de la subjetividad dentro una forma aún más alta. Tendría que ser una subjetividad elevada a un segundo nivel, una subjetividad de la subjetividad, que corresponde a un reflejo del reflejo”.

agilidad, travesura, y también cierta perversidad en esta voz que se asume desde la ironía y que escapa del mundo mediante ella.

Así el espejo mimético de lo real se orada con la ironía y permite develar una verdad de engaños y pretensiones, una verdad que topa con la oquedad de la impostura y los esfuerzos de maquillajes; sin embargo la mirada de Castellanos no se detiene en esta lastimada sustancia de la objetividad sino que la rebasa hacia un deseo de aniquilamiento. Se nos muestra primero una realidad que es tan sólo una fachada y que se está irónicamente sosteniendo mediante un ya cansado esfuerzo de compostura; se nos muestra, en un primer nivel de ironía, una realidad sin realidad, sin sustento verdadero, una realidad permanentemente amenazada de derribos como en la “Evocación de la tía Elena”:

La recuerdo viniendo hacia mi infancia
desde su hermoso mundo de cosméticos.
Toda la línea Arden sobre su tocador
y ella, pensativa, exigiéndole un voto
de confianza al espejo. El color de su tez,
la perfección de su perfil, el orden
de su pelo eran siempre materia cuestionada.

Más allá de la doble superficie
ponderaba otra cosa:
¿es lícito destruir la obra de la belleza
cuando sólo enmascara el sufrimiento?

Y ponía en la balanza el gramo de cianuro
que escondía entre sus joyas
para hacerla perder su equilibrio, inclinarse
del lado del destino (Castellanos 1984: 151).

En un primer nivel de ironía el esfuerzo de presentación cosmética que la realidad hace de sí misma arriesga con desplomarse en el vacío. Hay algo epistemológicamente útil en esta denuncia de lo falso, pero se da un nuevo desprendimiento, el acceso a un segundo nivel de ironía, que no sólo revela ácidamente la falsedad y el engaño sino que se radicaliza en su corrosión y ataca a la realidad misma. Ocurre entonces que la imagen

de la realidad en el espejo se suicida tras de habérsenos mostrado que la imagen era lo único que esforzadamente sostenía a la realidad, por lo que la realidad queda sin sostén alguno. La esencia de la realidad ya es la nada, retorna hacia al vacío.

Esta corrosión ataca a su vez a la voz misma del poeta, que de entrada está hablando para sordos. Y aunque Castellanos se reduzca a sí misma con ironía socrática a un yo que se encuentra por debajo del nivel de su desértico contexto para exponer metódicamente la incoherencia del mundo, de pronto su voz misma, al estar descontextualizada, se asfixia en el silencio:

El poeta se arregla la corbata
y sube al escenario.
Carraspea un poco. Tiembla. Es natural.
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?

Esta interrogación
es como para recobrar la lucidez,
así que sin más trámites, profiere:

“Señoras y señores.... El micrófono
funciona bien. ¿Se escucha? ¿Quién escucha? (Castellanos 1972: 199).

Hay necesidad en el esfuerzo de esta poeta que intenta desafiadamente hablar a un vacío donde no es la sordera lo que hace al silencio, sino que “lo que hace al silencio es la mudez”, como si seguir hablando pudiera rescatar aún algo (200). El poema queda clausurado, dislocada su armonía de la discordancia referencial por un lado y asfixiado, por otro, debido a los oídos sordos.

Pero no sólo hay ironía en la insistente voz de un poeta sin audiencias, sino que también se impone a la inteligencia de una mujer que intenta acercarse al mundo de los hombres y topa con miradas que sólo catalogan

y rígidas asignaturas de faenas de servicio. Siendo la mujer poeta, sobra decir que la ironía resulta ser doble. Finalmente, el ingreso del espíritu a las predeterminaciones del mundo social no podrá realizarse sin una disminución del tono de la voz, pero quizás para mostrar a contrapelo lo contrario de lo que es permitido pensar o hablar:

Con paso cauteloso me arrimé al campamento
de los hombres. Me vieron
con esos mismos ojos que calculan
el peso del ganado
o la totalidad de la cosecha.
Sin hablar me pusieron un lugar en la mesa,
me dieron un bocado y después la madrina
me señaló el quehacer, me ordenó la faena.

Aquí estoy. Tejedora, lavandera,
desgranadora de maíz y, a veces, en la noche,
cuando el sueño no acude,
relatora de historias (206-207).

Ironía respecto a la tradición clásica

La gracia de esta estricta sintaxis poética nos acerca a la experiencia del desciframiento de los versos latinos, donde la dinámica de la vida parecía dictada por un hado que articulaba personajes y acciones junto con dáctilos y espondeos. Bajo el brillo de la tradición, la vida y el verbo parecieran por un momento unirse, mediante una frágil reconciliación de ese “mundo de papel que descubre al otro, original y humano” (Megged: 15). Pero si en el desciframiento de los versos latinos desentrañamos un estricto orden cósmico, en la ductilidad sintáctica de Castellanos desembocamos de manera inversa en una total falta de coherencia, en un mundo que más que dar cobijo y sentido aliena y expulsa. Es un mundo que exilia su orden, su armonía, su sentido:

Porque yo soy el éxodo.
(Un arcángel me cierra caminos de regreso
y su espada flamígera incendia paraísos.) (1984: 45).

Estos versos de Castellanos tan cercanos a los del latín aureo, en el broquelado de personajes y acciones, encarnan la sentencia de un implacable destino: la de un mundo que asesina a quien lo habita. Importante factor de trascendencia podría encontrarse en el hecho de que estos exquisitos versos no sólo mimetizan una fábula trágica, sino que personifican con precisa elegancia la implacable lógica de este destino que condena al mundo a convertirse en un territorio de despojos. Sólo la ironía con su desdén y destreza podía tejer el disolvente destino de la modernidad a versos tan flexibles y ágiles, que fluyen suave y poderosamente desde una de las fuentes más clásicas de nuestra literatura mexicana del siglo xx. Pero también la ironía logrará ofrecerle un ejercicio de libertad y ductilidad ilimitados dentro de un paralizante materialismo existencial. Poeta, las más de las veces de una visión radicalmente prosaica, Castellanos se vuelve, gracias a la ironía, Proteo escapando de una ergástula. No es con lo sagrado con lo que Castellanos trasciende la tenaza de ese determinismo tan fielmente expresado sino con la flexibilidad y la libertad estética absolutas que la ironía le otorga.

Bibliografía

- ABBAGNANO, NICOLA. *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- BAUDELAIRE, CHARLES. *El spleen de París*. Traducción Margarita Michelena. México: Papeles Privados, 1990.
- BEAUVOIR, SIMONE DE. *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard, 1949.
- BERISTÁIN, HELENA. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2006.
- BOOTH, WAYNE C. *A Rhetoric of Irony*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1974.
- CASTELLANOS, ROSARIO. *Poesía no eres tú. Obra poética (1948-1971)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972 (Letras Mexicanas).
- CASTELLANOS, ROSARIO. *Bella dama sin piedad y otros poemas*. México: Secretaría de Educación Pública, 1984 (Lecturas Mexicanas, 49).
- DE MAN, PAUL. "Blindness and Insight", en *Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism*. United Kingdom: Methuen & Co., 1983.
- ELIADE, MIRCEA. *Cosmos and History*. New York: Harper Torchbooks, 1959.
- LANCEROS, PATXI. "Mímesis y poiesis", en *Diccionario de hermenéutica*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2006.
- MALLARMÉ, STÉPHANE. *Oeuvres Completes*. Paris: Gallimard, Pleiade, 1945.
- MEGGED, NAHUM. *Rosario Castellanos. Un largo camino a la ironía* [1984]. México: El Colegio de México, 1994.

- PONIATOWSKA, ELENA. *¡Ay vida, no me mereces! Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Juan Rufo, Literatura de la onda*. México: Joaquín Mortíz, 1985 (Contrapuntos).
- SANCHEZ ELIZABETH. "La ironía nietzscheana y su influencia en la literatura contemporánea" (2010). Artículo en línea disponible en <[https://www.researchgate.net/publication/277854360_La_ironia_nietzscheana_y_su_influencia_en_la_literatura_contemporanea/fulltext/55c82bc308aeb9756746f626/La-ironia-nietzscheana-y-su-influencia-en-la-literatura-contemporanea.pdf?>](https://www.researchgate.net/publication/277854360_La_ironia_nietzscheana_y_su_influencia_en_la_literatura_contemporanea/fulltext/55c82bc308aeb9756746f626/La-ironia-nietzscheana-y-su-influencia-en-la-literatura-contemporanea.pdf?) [consultado el 15 de junio de 2025].
- VOLKOW, VERÓNICA. *Los gladiadores demoníacos*. Sevilla: Renacimiento, 2009.

VERÓNICA VOLKOW

Es escritora y académica. Actualmente trabaja como investigadora titular del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM adscrita al Seminario de Hermenéutica y es profesora de Teoría Literaria y Literatura Novohispana en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Tiene maestría y doctorado en literatura comparada y segunda maestría en Historia del Arte. Ha sido becaria del Sistema Nacional de Creadores y del SNI. Recibió en 2004 el Premio Pellicer por el poemario *Oro del viento*, Editorial Era, y en 2005 el premio José Revueltas de Ensayo literario por *El Retrato de Jorge Cuesta*, Siglo XXI Editores, 2010. Otros de sus libros de poesía son *La sibila de Cumas* editado por la UNAM, 1979, *Litoral de tinta* editado por la UNAM, 1979; *Los caminos* en Ediciones Toledo 1989, *Oro del viento* editado en Era, 2003, *Litoral de tinta y otros poemas*, Sevilla, Renacimiento, 2007; *Arcana and other poems*, Shearsman Books 2009, *Azul es el color de la distancia*, Colombia Uniediciones 2018, *Poemas del Verde*, Universidad Autónoma del Estado de México, 2022. Entre sus textos académicos y ensayísticos cuenta con *Diario de Sudáfrica* editado por Siglo XXI, 1988; *La noche viuda* editado en el FCE en 2004, *La mordedura de la risa, un estudio sobre la obra gráfica de Francisco Toledo* editado por Aldus en 1995 y reeditado por el FCE en 2016; *Los gladiadores demoníacos* editado en Sevilla por Editorial Renacimiento, 2009; *Camino de vida, ensayos sobre poesía mexicana del siglo xx*, editado por la BUAP, 2010; *Miradas a la plástica mexicana del siglo xx* por la Universidad Veracruzana, 2010; *De la demonización y el*

análogo, editado por Eternos Malabares, 2013. Entre sus últimos libros de investigación se encuentra: *Dos cielos, dos soles; imágenes de la totalidad del cosmos a finales del XVII novohispana*, IIFL, 2014. De reciente aparición es *La reinención del cosmos*, UNAM, IIFL, 2024, libro que desglosa la estructura polifónica de la cúpula pintada por Cristóbal de Villalpando en la Catedral de Puebla. También de fresca aparición es la obra dramática *El celestino del diablo o bachiller Juana de Asbaje*, México, Eternos Malabares, 2023, que se ha presentado como lectura en atril en varios foros. Selecciones de su obra poética han sido traducidas al inglés y otros idiomas y recogidas por múltiples antologías, entre las más recientes podríamos mencionar: *Árbol de lunas*, editorial Eternos Malabares 2024; *Hacia un azul imposible*, editado en *El tapiz del unicornio*, 2024. Cuenta también con múltiples publicaciones de poesía y artículos de investigación en diversas revistas como *Vuelta*, *Diálogos*, *Revista de la Universidad de México*, *Vértigo*, *Interpretatio*, *Revista Mexicana de Literatura* y otras.