

ANNE SEXTON: EL PROBLEMA DE LA MUERTE EN LA POESÍA

JENNIFER NATALIA MENDOZA ARIZA

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE FILOSOFÍA
MAESTRÍA EN FILOSOFÍA
BUCARAMANGA
2015

ANNE SEXTON: EL PROBLEMA DE LA MUERTE EN LA POESÍA

JENNIFER NATALIA MENDOZA ARIZA

Trabajo de grado para optar al título de
Magister en Filosofía

Directora
JUDITH NIETO LÓPEZ
Doctora en Ciencias Humanas

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE FILOSOFÍA
MAESTRÍA EN FILOSOFÍA
BUCARAMANGA
2015

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	8
1. PRIMER CAPÍTULO. POÉTICA FILOSÓFICA.....	11
1. 1. CARÁCTER AGÓNICO ENTRE FILOSOFÍA Y LITERATURA.....	13
1.2. PENSAMIENTO Y LENGUAJE: <i>LOCUS</i> DE LA FILOSOFÍA Y LA POESÍA .	25
1.2.1. Pensamiento.....	25
1.2.2. Lenguaje.....	34
1.2.3. Proximidad y validez en la relación filosofía y poesía.....	41
3. A MODO DE CIERRE.....	44
2. SEGUNDO CAPÍTULO. EL PROBLEMA DE LA MUERTE EN LA POESÍA.....	46
2.1. ACERCA DE ANNE.....	47
2.2. APROXIMARSE A LA MUERTE EN <i>ALL MY PRETTY ONES</i>	56
2.3. INDAGAR SOBRE LA MUERTE EN <i>LIVE OR DIE</i>	75
2.4. POESÍA Y MUERTE.....	101
2.5. A MODO DE CIERRE.....	120
3. TERCER CAPÍTULO. LA MUERTE COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN Y REFLEXIÓN.....	122
3.1. LA FILOSOFÍA EXISTENCIAL Y EL PROBLEMA DE LA MUERTE.....	127
3.2. ACTITUDES Y CONCEPCIONES EN TORNO A LA MUERTE.....	139
3.2.1. Rito y concepción de la muerte en la antigüedad.....	140
3.2.2. Actitudes en torno a la muerte en la cultura occidental.....	166
3.2.3. Tras el rastro de la muerte en el pensamiento contemporáneo.....	185
3.3. A MODO DE CIERRE.....	202
4. CONCLUSIÓN GENERAL.....	205
BIBLIOGRAFÍA.....	208

RESUMEN

TÍTULO: ANNE SEXTON: EL PROBLEMA DE LA MUERTE EN LA POESÍA *

AUTOR: JENNIFER NATALIA MENDOZA ARIZA **

PALABRAS CLAVE: muerte, filosofía, poesía, dialéctica, tensión.

DESCRIPCIÓN:

En el encuentro de la filosofía y la poesía se generan variados interrogantes que invitan a la contemplación y a la sensibilidad; entre ellos, el problema de la muerte. Por esta razón, en las siguientes páginas se lleva a cabo una disertación orientada por la pregunta: ¿qué tipo de relación puede observarse entre el lenguaje poético y el problema de la muerte en la poesía de Anne Sexton? Para atender a dicha formulación se analizaron dos piezas poéticas de la autora mencionada, tituladas: *All My Pretty Ones* (1962) y *Live or Die* (1966); además, se analizaron planteamientos y concepciones en torno a la muerte hallados en diferentes estudiosos del tema, desde la antigüedad hasta el mundo contemporáneo, con el fin de ofrecer una respuesta a la inquietud principal y a otras generadas en el desarrollo de la búsqueda realizada.

De acuerdo con lo anterior, el presente texto está organizado en tres capítulos: el primero, se denomina “Poética filosófica”, donde se revisa la validez de la relación entre filosofía y poesía; el segundo, se titula “El problema de la muerte en la poesía”, en el que se abordan los elementos presentes en la configuración del problema de la muerte desde las dos obras centrales de la discusión: *All My Pretty Ones* y *Live or Die*; en el tercero, llamado “La muerte como inspiración y reflexión”, se estudian las actitudes y concepciones referentes a la muerte a partir de diversas manifestaciones literarias, filosóficas y antropológicas. Finalmente, se incluye un apartado donde se recopilan los hallazgos de la investigación adelantada.

* Trabajo de grado

** Facultad de ciencias humanas. Maestría en Filosofía. Directora: Judith Nieto López.

ABSTRACT

TITLE: ANNE SEXTON: THE PROBLEM ABOUT DEATH IN THE POETRY*

AUTHOR: JENNIFER NATALIA MENDOZA ARIZA**

KEYWORDS: death, philosophy, poetry, dialectics, tautness.

DESCRIPTION:

Between philosophy and poetry are generated varied questions that invite contemplation and sensitivity; even, the problem of death. For this reason, in the following pages was taken place a dissertation of the question: what kind of relationship can be seen between poetic language and the problem of death in the poetry of Anne Sexton? To cater for this formulation discussed two collections wrote by the mentioned author, titled: *All My Pretty Ones* (1962) and *Live or Die* (1966); In addition, approaches and concepts surrounding the death were analyzed from antiquity to the contemporary world, in order to provide a response to the main concern and others generated in the development of searching.

Accordingly, this paper is organized into three chapters: the first is called "Philosophical poetry", where we review the validity of the relationship between philosophy and poetry; the second, entitled "The problem of death in poetry", in which dealt with the elements present in the configuration of the problem of death from two central works of the discussion: *All My Pretty Ones* and *Live or Die*; the third, called "Death as inspiration and reflection", explores attitudes and concepts concerning death from various literary, philosophical and anthropological manifestations. Finally, include a section where the more relevant topics finding are collected.

* Trabajo de grado

** Facultad de ciencias humanas. Maestría en Filosofía. Directora: Judith Nieto López.

INTRODUCCIÓN

Las páginas de la presente investigación titulada *Anne Sexton: El problema de la muerte en la poesía* abordan el problema de la muerte. Por consiguiente, el propósito es adelantar una revisión de las características del discurso poético y el problema de la muerte, en las obras tituladas *All my pretty ones* (1962) y *Live or die* (1966), de la poeta norteamericana Anne Sexton, en la que se trabajó en esencia: primero, la relación entre filosofía y poesía; segundo, los elementos que configuran el problema de la muerte en las dos colecciones de poemas citadas; y tercero, la confluencia de la muerte tanto en la filosofía y la poesía.

Además, resulta válido señalar que esta búsqueda estuvo motivada, principalmente, por dos factores: en primer lugar, una profunda inquietud por recorrer los aspectos cruciales involucrados en la construcción de un marco comprensivo que contribuyera a dilucidar el sentido e implicaciones de este acontecimiento percibido cotidianamente de forma directa e indirecta por todos los sujetos que piensan y sienten el hecho de existir; segundo, la preocupación suscitada por este complejo tema tocado en diversos momentos de la formación filosófica y académica de quien escribe y que encontró en las lecturas de poetas como Hölderlin, Rilke, Alfonsina Storni, Sylvia Plath, por ejemplo, valiosas exploraciones sobre el asunto en cuestión de las que la filosofía no es ajena; pero, cuando a través de la obra de Plath descubre a Anne Sexton y tiene la oportunidad de reproducir uno de los videos en los que ella misma recita *Wanting to Die* reconoce una forma nueva e intensa de exponer asuntos considerados tabú, entre ellos el problema de la muerte.

A partir de las circunstancias mencionadas nació el impulso por llevar a cabo un estudio apoyado en la conjunción entre la filosofía y la poesía, tomando como eje el interrogante formulado así: ¿qué tipo de relación puede observarse entre el

lenguaje poético y el problema de la muerte en la poesía de Anne Sexton? Para intentar una respuesta a dicha pregunta, se recurrió a diversos autores, entre los que se puede mencionar: Platón, Lucio Séneca, Martin Heidegger, María Zambrano, Alain Badiou, Michel Foucault, Jo Gill, Philippe Ariès, Norberto Bobbio, Vladimir Jankélévitch y Todd May; puestos en diálogo con dos de las primeras obras de la poeta norteamericana ya mencionada, titulados *All My Pretty Ones* (1962) y *Live or Die* (1966). Las fuentes mencionadas brindaron concepciones y miradas diversas, orientadoras en la búsqueda e intento por comprender las actitudes y los pensamientos suscitados por el asunto de la finitud humana en varias épocas, así como en las imágenes contenidas en la expresión poética de Anne Sexton.

Asimismo, es preciso indicar que la metodología seguida responde a los rasgos característicos del análisis de textos filosóficos y literarios. Estos elementos metodológicos proporcionaron vías de acceso a los diferentes textos leídos en el transcurso de la fase de revisión y análisis documental; además, posibilitaron la escritura de cada uno de los tres capítulos consignados en las páginas que integran la sistematización de la consulta adelantada.

De acuerdo con lo anterior, cabe resaltar que la pregunta central de este estudio se desglosó en otras subsidiarias, tratadas en cada una de las tres instancias recogidas bajo los apartados enunciados aquí: el primero, denominado “Poética filosófica”, donde se medita en torno al interrogante configurado en estos términos: ¿qué aspectos permiten establecer la relación entre filosofía y poesía?; el segundo, titulado “El problema de la muerte en la poesía”, atendió a la siguiente cuestión: ¿cuáles elementos configuran el problema de la muerte en los poemas que componen las piezas *All My Pretty Ones* (1962) y *Live or Die* (1966), de la escritora norteamericana Anne Sexton?; y en el tercero, llamado “La muerte como inspiración y reflexión”, se aproximó una respuesta al interrogante orientado a

comprender: ¿de qué modo el problema de la muerte permea tanto a la filosofía como a la poesía?

A modo de cierre, se recogieron las conclusiones derivadas del ejercicio de lectura, reflexión e interpretación llevado a cabo en cada una de las líneas desarrolladas durante el tiempo dedicado a esta disertación. También, se compartieron algunos de los múltiples hallazgos originados en la práctica del ejercicio filosófico desplegado en la realización de este trabajo; sin dejar de lado, la exposición de un par de temas sugerentes en posteriores indagaciones, tales como la performatividad de la mujer escritora y la labilidad mental-emocional como escenario privilegiado de la apertura de la visión de mundo.

1. PRIMER CAPÍTULO POÉTICA FILOSÓFICA

El vínculo entre el lenguaje y la humanidad ha posibilitado el desarrollo y expansión de las ideas, ha permitido experimentar las profundidades de la vida interior y ha potenciado la imaginación; también, ha influido decisivamente en el conocimiento del hombre acerca del mundo. Por ello, desde los albores de los tiempos, la palabra y el pensamiento han participado para crear las formas más diversas de expresión, que responden a las inquietudes, certezas y observaciones originadas en la perplejidad del sobrecogimiento ante la vida.

Así, resulta pertinente generar cuestiones donde confluyen aquellos puntos de quiebre entre el lenguaje y el pensamiento, tal como se puede apreciar en el encuentro de la filosofía y la poesía: una y otra conforman los ámbitos más fructíferos donde se ha vertido tanto la razón como la imaginación humana.

De acuerdo con lo anterior, en estas páginas se abordó el interrogante que a continuación se formula: **¿Qué aspectos permiten establecer la relación entre filosofía y poesía?** Esta pregunta se vincula con dos planos opuestos, representados tradicionalmente en continua disputa; aunque se presenten de modo simultáneo en las diferentes concepciones de mundo. Para tal fin se analizó, por una parte, el carácter agónico entre la filosofía y la poesía; y por otra, cómo el pensamiento y el lenguaje imprimen fuerza a la filosofía y a la poesía.

También, resulta pertinente indicar que la metodología a seguir en esta disertación, retomó aspectos propios del análisis de orientación hermenéutica, aplicado en el acto de lectura; y necesario en la revisión documental. En consecuencia, se realizó una selección de las fuentes, que atendió los requerimientos inherentes a la pregunta guía de esta búsqueda y se recurrió a la identificación de aquellos planteamientos que trataran categorías, denominadas

transversales, tales como: el pensamiento, el lenguaje, la poesía, el poeta y el filósofo. Simultáneamente, se ubicaron dos ejes temporales donde se desarrolló, de forma específica, la relación entre filosofía y poesía; a saber: el mundo clásico y el pensamiento contemporáneo. Esto, en razón a los cambios que el arte poético manifestó en los periodos destacados y hallados desde el pensamiento de Platón y Aristóteles hasta las transformaciones descritas por pensadores contemporáneos como Alain Badiou y María Zambrano, por mencionar algunos. De esta manera, se posibilitó la apertura del diálogo con la obra de la poeta norteamericana Anne Sexton, quien en diversos momentos dejó ver variadas manifestaciones del poeta y de su relación con las categorías y problemáticas a estudiar, cuestión que introdujo aspectos de la metodología comparativa y con ello se enriqueció la investigación.

Finalmente, para llevar a cabo el estudio propuesto, fue preciso revisar, principalmente, las concepciones presentes en autores como Wladislaw Tatarkiewicz, en su obra titulada *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*; Platón, en sus diálogos *República* y *Fedro*; Aristóteles en su tratado *Poética*; María Zambrano en su trabajo denominado *Filosofía y Poesía*; Alain Badiou, en su *Pequeño manual de inestética*; Martín Heidegger en su ensayo intitulado “¿Y para qué poetas?”; Anne Sexton, en algunos pasajes de *Poesía Completa*; entre otros pensadores que permitieron arrojar luces sobre la discusión propuesta.

1.1. CARÁCTER AGÓNICO ENTRE FILOSOFÍA Y POESÍA

Para abordar los rasgos característicos subyacentes a la relación entre filosofía y poesía, es preciso indagar por el origen y los factores que constituyen esta cercanía o confluencia, en tanto que ambas se ocupan en cierto modo, de la manifestación de la realidad.

Para iniciar la búsqueda sobre el origen de la relación entre filosofía y poesía se tomó como referente al pueblo griego, porque, de ese modo, se atiende a la tradición que sitúa la génesis del pensamiento filosófico y el desarrollo más elevado del arte poético, precisamente, en Grecia.

De acuerdo con lo anterior, inicialmente, se encuentra la proximidad entre poesía y profecía, según señala Tatkiewicz¹, al otorgar a la poesía los siguientes rasgos: elevada, mágica y divina. Dichos características encuentran una expresión en los tres versos reproducidos aquí:

*Yo estoy escribiendo/
cada día el Dios/
en el que cree mi máquina de escribir.*

—I am, each day, / typing out the God / my typewriter believes in—².

En estos versos se aprecia la conexión entre el poeta y la divinidad, incluso en un momento del pensamiento cuando la divinidad se ha movido de las alturas, a un objeto netamente utilitario en la sociedad contemporánea; por esto, es preciso notar que cuando se sacraliza un útil, el vínculo con lo sacro existente se modifica y sufre una profunda ruptura con respecto a la valoración que se le otorgaba a lo divino.

1 TATARKIEWICZ, Wladislaw. El concepto de poesía. En: Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética. Madrid: Tecnos, 1995. p.114.

2 SEXTON, Anne. Poesía completa. Ourense: Linteo, 2013. p. 704.

Al seguir la argumentación de Tatkiewicz se considera a la poesía en posición para influir espiritualmente en el ser. Esto se confirma en el siguiente planteamiento: “Los griegos hicieron, sin embargo, mucho hincapié en otra propiedad de la poesía; su habilidad para influir en la vida espiritual. Ellos pensaban que, generalmente, esta capacidad era irracional: se pensaba que la poesía fascinaba, embujaba y seducía las mentes”³. Pero, este influjo, tal como se observa en las líneas reproducidas, sobrepasa las capacidades del *nous*, pues seduce la mente, la traslada fuera del ámbito controlado de la proporción inherente a la razón para llevarla a una esfera donde se instala otra dinámica desconocida y por ende, sobrecogedora.

En ese arrebatado, experimentado bajo los efectos de la palabra poética, se encuentra la base de su concepción cercana a lo divino; sin embargo, cabe indicar cómo se puede entender el conocimiento, puesto que, terminológicamente se asocian tres campos semánticos con distinciones entre sí, como se expone a continuación: “νόος facultad de pensar, inteligencia; sabiduría, reflexión/ πνεῦμα , soplo; respiración; exhalación; espíritu/ ψυχή: alma; vida; ser vivo; alma humana; entendimiento, conocimiento, prudencia; carácter; deseo, inclinación”⁴. A partir de estas acepciones se advierte una jerarquía, donde se observa que la primera acepción se ubica en el extremo de lo divino, la segunda se arraiga en el plano de lo biológico y primigenio, mientras que la última configura el contexto para elevar el pensamiento, el origen de la vida y el aspecto emotivo, ligado a los deseos. Asimismo, en conjunto, los tres vocablos remiten a la confluencia del cuerpo, el pensamiento y las emociones.

³ TATARKIEWICZ, Op. cit., p. 114.

⁴ PÉREZ PICÓN, C.; IBIRICU, F.; MUGURUZA, M. Diccionario Griego-Español ilustrado. Madrid: Razón y fe, 1950. pp. 366, 431, 627.

También, resulta pertinente destacar que el conocimiento está presente en las palabras empleadas para referirse a la vida, desde su sentido más amplio, extenso y complejo; de este modo, es posible comprender por qué en los antiguos:

(...) toda actividad se basaba en el conocimiento. (...), afirmaban incluso que toda actividad es conocimiento. La poesía no constituía en este aspecto una excepción. Según su modo de pensar, se trataba de hecho de *un conocimiento del tipo más elevado*: llegaba hasta el mundo espiritual y se relacionaba con los seres divinos. Se acercaba por lo tanto a la filosofía: especialmente en un sistema como el platónico, poeta y filósofo era algo parecido. Además, sabiendo que la poesía trata de la expresión general de los fenómenos, Aristóteles escribía que es <<más filosófica>> que la historia, que simplemente determina los hechos individuales⁵.

Líneas que muestran cómo en el origen de la poesía se da la confluencia de elementos pertenecientes a esferas diversas, pues el conocimiento y la espiritualidad no riñen, no se excluyen, ni se violentan; por el contrario, el tipo de alteridad manifiesta en el acercamiento descrito, comporta las múltiples posibilidades de expresión evidenciadas en la creación poética. Además, cabe resaltar otra consecuencia de la coexistencia de esta alteridad, a saber, el encuentro entre la poesía y la filosofía, cuando se observa que la primera es presentada desde el principio, como aquella a la que le concierne la expresión general de los fenómenos; al igual que la segunda.

Ahora bien, desde la perspectiva estética, se vislumbra una mirada extensiva a los efectos de la poesía. Así, a partir de las tres grandes teorías sobre la *mímesis*: teoría apatética o ilusionista, catártica y mimética en la poesía, se encuentra, en primera instancia, el énfasis en la imaginación, donde ésta crea imágenes que afectan en tal grado a quien las experimenta que ocasiona la aceptación de aquella imagen como parte de la realidad. Como se explica a continuación:

⁵ TATARKIEWICZ, Op. cit., pp. 114-115.

La teoría apatética o ilusionista como hoy día se definiría, afirmaba que el teatro actúa produciendo una ilusión (ἰπάτη). Crea una apariencia y puede hacer que el espectador acepte esto como si se tratara de la realidad; produce en él los sentimientos que experimentaría si observase realmente los sufrimientos de Edipo o Electra. Se trata de una acción extraordinaria, parecida a la magia, basada en el poder seductivo que tiene la palabra hablada, por decirlo así en un encantamiento del espectador⁶.

Se puede advertir que la “ilusión” producida en la escena del teatro tiene el impacto suficiente para mover las emociones del público, ímpetu que se funda en la potencia de las palabras; de este modo, el espectador resulta encantado al punto de no distinguir entre realidad y ficción.

En segunda instancia, en la convergencia de música y poesía es posible la descarga de emociones y la alteración por un choque, donde la imaginación y la emotividad son excitadas de forma tal que dan acceso a la vivencia de experiencias poderosas, a través de la escena poética y musical. Al respecto, el siguiente pasaje registra una teoría estética que incluye esta perspectiva:

La teoría catártica. En el siglo V a. de J. C. se tenía la convicción popular de que la música y la poesía —esta última al menos parcialmente— crean unas emociones violentas y extrañas (ἄλλοτρια πάθη) en la mente, produciendo un choque (ἐκπληξις) y un estado en el que la emoción y la imaginación superan a la razón. En ciertas ocasiones otra idea, que tenía un alcance mucho más extenso, se emparejaba con esta común convicción; estas experiencias poderosas —especialmente las de miedo y piedad— provocan una descarga de emociones. Y no son las emociones en sí mismas, sino su expresión lo que constituye la fuente de placer que proporcionan la poesía y la música⁷.

⁶ Ibíd. pp. 126-127.

⁷ Ibidem.

Líneas que dejan ver el modo de operar de las imágenes y su percepción en el ser, que conducen a la catarsis, entendida como el estado de purificación de las pasiones; en conjunto con el poder de producir estados exacerbados del ánimo con el apoyo de la imaginación, al construir una suerte de “realidad” alterna para involucrar tanto la emotividad como la racionalidad humana.

En tercera instancia, conforme a la concepción en la que aparece asociada la creación humana con la producción de ilusiones opuestas y distantes al ámbito de lo real, el fundamento de la tercera entre las tres teorías estéticas imperantes muestra: “*La teoría mimética*. La base de esta teoría fue la observación de que la producción humana en alguna de sus divisiones no añade nada a la realidad, sino que crea *ἔιδωλα*, representaciones irreales, cosas ficticias, fantasmas, ilusiones”⁸. La contraposición entre la producción como copia y la creación donde interviene la imaginación, introduce dos valoraciones vinculadas con la comprensión de la *mímesis* poética, donde la creación tiene una apreciación mayor frente a la producción, debido a la participación de un grado mayor o menor en la jerarquía descrita desde la perspectiva platónica.

Así, “no es toda <<μίμησις>>, sino sólo la <<ἀπατετική>> la que representa la esencia de la poesía o de las <<bellas>> artes. No basta con producir una creación irreal; debe producir también la ilusión de realidad”⁹, pues para lograr influir espiritualmente en el espectador y por ende considerar la experiencia poética como arrebató de las emociones debe darse una suerte de pérdida de la distinción entre lo real y lo aparente.

En este sentido se explica la división en la poesía explicada en este fragmento:

⁸ Ibíd. p. 127.

⁹ Ibíd. p. 128.

Existe una poesía inspirada, y otra poesía artesanal. Platón escribe en el *Fedro* que uno de los arrebatos a los que la gente está sometida proviene de las Musas: cuando éstas ejercen su inspiración en un hombre <<hacen que su alma inspirada cree canciones y otro tipo de poesía... Pero quien sin locura divina llama a las puertas de las Musas, confiando que a través del arte se convertirá en un buen poeta, no tiene éxito, y la poesía del hombre sano se desvanece en la nada antes que la del loco inspirado>>¹⁰.

Aquí, la proximidad a la divinidad y la inspiración que participan del acto creador determinan la excelencia del poeta y su producción; porque, cuando el poeta es poseído por el arrebato que le insuflan las Musas, su creación perdura en el tiempo; mientras que, cuando hace uso del arte poético y no logra la compañía de la inspiración divina su obra no trasciende, ni se le considera excelente.

Por esta razón, pese a ser “(...) <<Maniaca>> o <<arrebataada>>, la poesía forma parte de las funciones más elevadas del hombre, pero el verso <<técnico>> equivale simplemente a las funciones de los oficios manuales”¹¹. Como resultado de esa dualidad en la concepción sobre la poesía variará la apreciación sobre los efectos de la misma, radicalizando así sus alcances; en tanto que, por un lado, estará en el borde de lo irracional, y por el otro, estará en el extremo de la razón, pero ausente de inspiración. Con ello, se modifica la relación entre la creación poética y la realidad; porque, se puede llegar a representar la poesía de modo que sea aceptada como real o puede aparecer también únicamente como copia.

Por otra parte, la importancia de la poesía, a partir de la discusión llevada a cabo hasta el momento, se hace palpable en pasajes como los que se estudian a continuación:

¹⁰ *Ibíd.* p. 129.

¹¹ *Ibidem.*

Sócrates — ¿No entiendes—pregunté— que primeramente contamos a los niños mitos, y que éstos son en general falsos, aunque también haya en ellos algo de verdad? Y antes que la gimnasia haremos uso de los mitos.
Adimanto —Es como dices¹².

En las palabras reproducidas se puede ver la función educativa que tiene la poesía, junto al cuestionamiento del grado de verdad que ésta posee. Por esta razón, cuando se presenta la planificación de la *polis*, uno de los asuntos más urgentes a tratar es precisamente la educación conducente a la constitución de los ciudadanos desde la infancia, para que alcancen el máximo de su progreso físico y mental. De acuerdo con estas líneas:

Sócrates —Primeramente, parece que debemos supervisar a los forjadores de mitos, y admitirlos cuando estén bien hechos y rechazarlos en caso contrario. Y persuadiremos a las ayas y a las madres a que cuenten a los niños los mitos que hemos admitido, y con éstos modelaremos sus almas mucho más que sus cuerpos con las manos. Respecto a los que se cuentan ahora habrá que rechazar la mayoría.
Adimanto — ¿Cuáles son éstos?

—En los mitos mayores —respondí— podremos observar también los menores. El sello, en efecto, debe ser el mismo, y han de tener el mismo efecto tanto los mayores como los menores¹³.

Los mitos hacen parte de la educación inicial recibida por los niños; también es la más cercana y la que establece raíces más profundas, debido a los lazos con las madres y sus cuidadoras. De acuerdo con este panorama surge la necesidad de mantener una observación constante a los contenidos de los mitos y los efectos que produzcan en quienes los reciben, a medida que van creciendo y se van formando.

Pero, no es sólo una preocupación pragmática la que subyace a la crítica y a las normas impuestas a la poesía, sino el reconocimiento de la profundidad de los alcances de sus efectos en el alma, dado que responde a un orden

¹² PLATÓN. República. Madrid: Gredos, 2000. 377 a.

¹³ *Ibíd.* 337c-d.

inconmensurable, enigmático y percibido como peligroso para el carácter correcto, medido y virtuoso. Todo esto obedece a la relación de la poesía con la locura, como se aprecia en estas líneas retomadas del diálogo *Fedro*: “El tercer grado de locura y de posesión viene de las Musas, cuando se hacen con un alma, tierna e implacable, despertándola y alentándola hacia cantos y toda clase de poesía, que el ensalzar mil hechos de los antiguos, educa a los que han de venir”¹⁴. En ellas se aprecia el profundo influjo ejercido por las Musas a las almas que aún no tienen un carácter definido y por tanto son volubles y propensas a los arrebatos conducentes a la locura proveniente de la divinidad.

Asimismo, esta apreciación ambivalente acerca de la poesía conduce a fundar una concepción dual heredada, que produce una alteración importante en su comprensión, como se puede observar en este pasaje: “Al indicar esta ambigüedad del término <<poesía>>, Aristóteles contribuyó a la separación conceptual del arte de la versificación de la inspiración poética”¹⁵. Se ve la contribución de uno de los pensadores más representativos del mundo antiguo a la teoría estética desde la que se puede interpretar la creación poética, mediante una distinción conceptual a partir de la cual es posible mantener su estatus como expresión de los fenómenos, válida y axiológicamente relevante.

En contraposición, Aristóteles rescatará el valor de la poesía y de su arte mediante la redacción de la teoría que amplía la comprensión de sus efectos en el alma. Así, el estagirita introduce un análisis acerca de los diferentes caracteres objeto de *mimesis* en la poesía; y con ello extiende la interpretación sobre los fundamentos, elementos y efectos de los diversos tipos de expresión surgidos en el arte poético. Según se expone en seguida: “Puesto que los imitadores imitan a sujetos que actúan, es preciso que [dichos sujetos] sean honestos o deshonestos, (los caracteres, en efecto, casi siempre se reducen a éstos, porque todos se

¹⁴ PLATÓN. *Fedro*. En: *Diálogos*. Madrid: Gredos, 1988. 245 a.

¹⁵ TATARKIEWICZ, *Op. cit.*, p. 117.

diferencian entre sí por su maldad o su virtud), ya sean mejores, ya peores, ya iguales a nosotros mismos”¹⁶. En esta referencia, se puede apreciar que el filósofo introduce la multiplicidad en la base de la *mimesis* y de esta manera reivindica la capacidad de representar la pluralidad que permite construir piezas poéticas con múltiples alcances axiológicos; pese a que éstos se logran a través de medios siempre diversos. Esto lleva a matizar la aseveración platónica donde se destacan la presentación de los vicios de hombres, dioses y héroes en los mitos.

Así, “en general: parece que dos causas, ambas naturales, generan la poesía: la capacidad de imitar, connatural a los hombres desde la infancia, en lo cual se diferencian de los demás animales (porque el hombre es el más propenso a la imitación y realiza sus primeros aprendizajes a través de imitaciones), y la capacidad de gozar todos con las imitaciones”¹⁷. Esto demuestra que la imitación se encuentra atada a la naturaleza humana y resalta su papel como primera vía de conocimiento; además, incluye un nuevo elemento a la relación con la imitación, a saber, la capacidad de disfrutar con ella, para convertir en difusos los límites en su comprensión como arte de las apariencias que induce estados lejanos a la virtud y enaltece los vicios.

Como se ha podido evidenciar, la contribución de Aristóteles al campo de la teoría estética supone que la valía de la poesía en la educación y su efecto en la psiquis continuarán siendo temas de interés filosófico. Esto conduce al reconocimiento de su influencia desencadenado por el binomio poesía-filosofía. Como ilustra la cita reproducida aquí: “(...) la idea que predominaba era la que fue transmitida desde Platón por Teofrasto y Aristóteles: la música tiene el poder de estimular y purificar y tiene un significado moral y metafísico igual que la poesía”¹⁸. Aquí se evidencia una suerte de evolución en la concepción acerca de la poesía al añadir el elemento de la música.

¹⁶ Aristóteles. Poética. Caracas: Monte Ávila, 1991. 1448 a.

¹⁷ Ibíd. 1448b.

¹⁸ TATARKIEWICZ, Op. cit., p.117-118.

Después de haber revisado los planteamientos sobre la poesía en el pensamiento griego es preciso observar que: en primer lugar, el origen del conflicto entre poesía y pensamiento derivó en una contraposición entre poesía y filosofía; en segundo lugar, cabe notar cómo su cercanía con la divinidad le otorga el rasgo plural que, con el tiempo, deriva en la exacerbada incompatibilidad con la unidad de la razón; y en tercer lugar, es preciso tener en cuenta la reconstrucción de los elementos básicos en la poesía: la inspiración, la imitación y la música.

Ahora bien, resulta vital considerar la relación agónica como uno de los rasgos más representativos observados en el origen de la relación entre poesía y filosofía. Según se establece en ciertos apartes de la obra de la filósofa española María Zambrano:

Es en Platón donde encontramos establecida la lucha con todo su vigor, entre las dos formas de la palabra, resuelta triunfalmente para el logos del pensamiento filosófico, decidiéndose lo que pudiéramos llamar “la condenación de la poesía”; inaugurándose en el mundo de occidente, la vida azarosa y como al margen de la ley, de la poesía, su caminar por estrechos senderos, su andar errabundo, y a ratos extraviado, su locura creciente, su maldición. Desde que el pensamiento se “toma el poder”, la poesía se quedó a vivir en los arrabales, arisca y desgarrada diciendo a voz en grito todas las verdades inconvenientes; terriblemente indiscreta y en rebeldía. Porque los filósofos no han gobernado aún ninguna república, la razón por ellos establecida ha ejercido un imperio decisivo en el conocimiento, y aquello que no era radicalmente racional, con curiosas alternativas, o ha sufrido su fascinación, o se ha alzado en rebeldía¹⁹.

En el planteamiento de esta filósofa se palpa el núcleo de la brecha profunda entre dos formas de expresión donde a cada una confluyen tanto el pensamiento como la palabra, claro está, cada uno con una esencia distinta. Igualmente, se puede notar cómo la filosofía consigue la hegemonía del pensamiento cuando prevalece la proporción y medida asociada al imperio del *lógos*; en contraposición al enigma

¹⁹ ZAMBRANO, María. Pensamiento y poesía. En: Filosofía y Poesía. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. pp. 13-14.

y a la condición errática propia de la poesía. De este modo, ambas se alzan como oponentes en constante pugna, cada una aguardando por decir sobre el mundo, la verdad que cada una posee.

En este orden de ideas, puede considerarse el pensamiento platónico como el punto máximo para la manifestación de esta antigua discordia, según señala Alain Badiou: “Entre el pensamiento, tal como lo piensa la filosofía, y el poema, es como si hubiera una discordia mucho más antigua, que la que atañe a las imágenes y la imitación”²⁰, quien sitúa el génesis de la discordia en un asunto anterior a la contraposición surgida en la diferencia frente a la comprensión sobre las categorías de imagen e imitación, como si desde tiempos remotos dos formas opuestas de pensamiento se disputaran la supremacía del pensamiento y el lenguaje constructores de realidad, como la base para una aproximación epistemológica al mundo y sus perplejidades.

En otro momento, se puede hallar un punto de convergencia entre las ideas desarrolladas aquí y la reflexión del filósofo francés, cuando ubica un punto central de esa oposición en el pensamiento legado de Platón. Esto se puede afirmar si se atiende a sus palabras: “Es a esa discordia antigua y profunda que alude Platón, según creo cuando escribe (...) antigua es la discordia de la filosofía y la poética”²¹. Sin embargo, el autor no deja de interrogarse por el origen de la oposición que lleva a la disputa entre filosofía y poesía, así se halla en sus palabras:

¿A qué se opone la poesía en el pensamiento? No se opone directamente al intelecto, al *noûs*, a la intuición de las ideas. No se opone a la dialéctica, como forma suprema de lo inteligible. Platón es muy claro en esto: lo que la poesía prohíbe es el pensamiento discursivo, la *dianoia*. El poema, dice

²⁰ BADIOU, Alain. ¿Qué es un poema, y qué piensa de ello la filosofía? En: Pequeño manual de inestética. Buenos Aires: Prometeo, 2009. p. 62.

²¹ Ibidem.

Platón, es la “ruina de la discursividad de quienes lo escuchan”. La *dianoia* es el pensamiento que va a través, el pensamiento que encadena y deduce. El poema es afirmación y deleite, no atraviesa nada, se queda en el umbral. El poema no es franqueamiento regulado, sino ofrenda, proposición sin ley²².

Badiou consigue precisar el punto neurálgico de esta pugna al señalar que la poesía se rebela ante el pensamiento discursivo, aquel que ha pasado por cadenas deductivas, atado a la cohesión, a la concatenación de ideas; en cambio, la poesía guarda el sentido de lo enigmático, del descubrimiento y la inspiración; y por esta razón no está constreñida por un orden único y regulador.

Después de haber indagado por el origen de la cercanía entre filosofía y poesía, se ha encontrado en el pensamiento griego como una relación entre opuestos, dado que ambos representan medios de aproximación al mundo, hacen usos diversos del lenguaje; y por ello, cada ámbito expresa diferentes conexiones con el pensamiento y la imaginación. Esto, conlleva a reflexionar que la poesía y la filosofía entablan una relación caracterizada por una pugna constante, marcada por la rebelión poética y la hegemonía racional filosófica. Sin embargo, en su confluencia surgen discursos que poseen la capacidad de permitir al ser humano decir sobre las perplejidades que la experiencia del mundo le suscita, así como dar cuenta de su condición humana.

²² Ibidem.

1.2. PENSAMIENTO Y LENGUAJE: *LOCUS* DE LA FILOSOFÍA Y LA POESÍA

Las líneas que aquí discurren tienen como finalidad mostrar en sus aspectos esenciales la participación de las categorías de pensamiento y lenguaje en la configuración de los ámbitos filosófico y poético. Con el objetivo de analizar los puntos de encuentro y de desencuentro entre los dos ámbitos mencionados, se han determinado tres instancias de desarrollo: la primera, indagará sobre la categoría de pensamiento; la segunda, estudiará la categoría del lenguaje; y la tercera, buscará establecer la proximidad y validez de la relación entre filosofía y poesía.

Este análisis recurrirá a los planteamientos elaborados por distintos pensadores que se considera, arrojarán luz sobre los aspectos objeto de análisis en las páginas que siguen.

1.2.1. Pensamiento

De acuerdo con el itinerario propuesto, cabe resaltar que la categoría de pensamiento aparece como una de las instancias mediadoras en la denominada “antigua pugna” entre la filosofía y la poesía. Por lo tanto, resulta ser uno de los puntos que deben ser revisitados para lograr una comprensión sobre su participación.

Así, en el fondo de la cuestión se puede hallar que el pensamiento se enlaza con la racionalidad, entendida como una pretensión histórica que responde a las necesidades o ideales de un momento temporalmente concreto; por ello, tal como afirma Emilio Lledó: “La racionalidad no es, pues, un hecho, sino una búsqueda, no es una *tesis* a la que hay que *adecuarse*, sino una tensión, una pretensión que

se plantea, y nace en la historia y que, como todo proceso histórico, tiene que armonizar con las concretas y humanas condiciones de posibilidad que lo alimentan”²³. Como se observa, dicha búsqueda de razón está atada a una tendencia arraigada en la condición humana, ya sea por necesidad o en respuesta a un ideal construido en aras de configurar un marco contextual para la comprensión del mundo.

Además, es en esa ardua exploración donde se da un intercambio certero entre conciencia y naturaleza, en un primer momento, mediante la experiencia propiciada por la poesía trágica, según lo señala el poeta Hölderlin²⁴. Esta afirmación tiene como soporte un punto de vista en el que la tendencia al conocimiento no es exclusiva de la filosofía, de acuerdo con la concepción de Eugenio Trías en el pasaje reproducido en seguida: “Ya que también la poesía aspira a conocer, sólo que con otras estrategias y medios que la filosofía. En ésta también se produce un escondido y esotérico trabajo con la musicalidad de la expresión; también la filosofía, precisa de imágenes y escenarios; la materialidad de la escritura y de la palabra lo exige. Y no existe palabra ni escritura que no se *encarnen*, en el más riguroso sentido ontoteológico, en la materialidad del discurso o del diálogo, o del texto literario”²⁵. Con ello, queda plasmada la esencialidad de una encarnación, es decir, el requerimiento primigenio de un cuerpo que permita la profundidad de las experiencias ligadas al proceso de conocimiento humano, caracterizado por la implicación de la sensibilidad y de la conciencia de sí, que no pueden ocurrir sin una espacialidad que los posibilite.

En este sentido, resulta urgente formular los interrogantes enunciados por la pensadora española citada anteriormente: “¿Qué raíz tiene en nosotros

²³ LLEDÓ, Emilio. El silencio de la escritura. Madrid: Espasa Calpe, 1998. p. 40.

²⁴ DE AZÚA, Félix. Sobre una línea de Julien Gracq. En: Archipiélago. Número 50 (marzo-abril, 2002); p. 23.

²⁵ TRÍAS, Eugenio. La filosofía y su poética. En: Archipiélago. Número 50 (marzo-abril, 2002); p. 43.

pensamiento y poesía? No queremos de momento definir las, sino hallar la necesidad, la extrema necesidad que vienen a colmar las dos formas de la palabra. ¿A qué amor menesteroso vienen a dar satisfacción? ¿Y cuál de las dos necesidades es la más profunda, la nacida en zonas hondas de la vida humana? ¿Cuál la más imprescindible?”²⁶.

Estas preguntas dejan latente el profundo vínculo del ser humano con el pensamiento y la poesía, puesto que pasan a ser formas de la palabra a las que subyacen fuerzas vitales de la condición humana; además, cuando el lector se propone descifrar el contenido de las dos últimas cuestiones citadas, nota que no es posible responderlas con certeza absoluta, puesto que se ve arrastrado a considerar tanto al pensamiento como a la poesía a manera de necesidades profundas y con carga par, respecto a su carácter de imprescindibles.

De esta forma, si se acepta lo afirmado anteriormente, se puede apreciar que el pensamiento también cabe en la poesía, en el plano más esencial y fundante; porque, ambos están en función de dar salida a las inquietudes, perplejidades y experiencias del ser humano.

Ahora bien, luego de establecer la raíz del pensamiento y la poesía en la condición humana, resulta pertinente analizar otros elementos involucrados en el nacimiento del pensamiento, a partir de las palabras presentadas aquí:

Si el pensamiento nació de la admiración solamente, según nos dicen textos venerables no se explica con facilidad que fuera tan prontamente a plasmarse en forma de filosofía sistemática; ni tampoco haya sido una de sus mejores virtudes la de la abstracción, esa idealidad conseguida en la mirada, sí, más un género de mirada que ha dejado ver las cosas. Porque la admiración que

²⁶ ZAMBRANO, María. Pensamiento y poesía. En: Filosofía y Poesía. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. p. 15.

nos produce la generosa existencia de la vida en torno nuestro no permite tan rápido desprendimiento de las múltiples maravillas que la suscitan. Y al igual que la vida, esta admiración es infinita, insaciable y no quiere decretar su propia muerte²⁷.

En esas palabras de María Zambrano se aprecian la amplitud otorgada al sentido de admiración, al retornar al vocablo *pathos*, entendido como la afección primera sufrida, padecida por la humanidad para alentarla a: pensar, hablar, conectarse, asir...; por medio de sus capacidades descubiertas, paulatinamente, esa alteridad representada en la naturaleza, el firmamento, las criaturas, el hombre, provocan la alteración conectada al movimiento inherente a la afección expuesta.

En otro momento, la filósofa en cuestión contribuye a esclarecer cómo esa afección primigenia se convirtió en condición de posibilidad de la filosofía:

Y así vemos ya más claramente la condición de la filosofía: admiración, sí, pasmo ante lo inmediato, para arrancarse violentamente de ello y lanzarse a otra cosa, a una cosa que hay que buscar y perseguir, que no se nos da, que nos regala su presencia. Y aquí empieza ya el afanoso camino, el esfuerzo metódico por esta captura de algo que no tenemos, y necesitamos tener, con tanto rigor, que nos hace arrancarnos de aquello que tenemos ya sin haberlo perseguido²⁸.

Desde esa condición de la filosofía, se advierte el impulso de una persecución perpetua de sentido, de comprensión, de acunar esa alteridad que supone lo desconocido. Así, a partir de ese *leitmotiv* la filosofía se erige a manera de un método que trata de contestar a esa urgencia que conduce al conocimiento plausible, conseguido mediante la experiencia filosófica.

Tal como se ha señalado, la filosofía traza **una** vía entre las posibilidades existentes, una donde:

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibíd. p. 16.

(...) el filósofo impulsado por el violento amor a lo que buscaba abandonó la superficie del mundo, la generosa inmediatez de la vida, basando su ulterior posesión total, en una primera renuncia. El ascetismo había sido descubierto como instrumento de este género de saber ambicioso. La vida, las cosas, serían exprimidas de una manera implacable; casi cruel. El pasmo primero será convertido en persistente interrogación; la inquisición del intelecto ha comenzado su propio martirio y también el de la vida²⁹.

Descripción en la que se explicitan los aspectos “sacrificados” a causa de seguir una ruta dispuesta para alcanzar las alturas de la abstracción, con el ánimo de adquirir universalidad y verdad totalizantes donde se dejan de lado la singularidad de la experiencia y su asidero carnal. En consecuencia, esa afección preexistente muta ocasionando así, la creación de un conocimiento nacido en el aire poco oxigenado de las alturas.

Por otra parte, el poeta también sigue esa afección para trazar su rumbo. En éste:

El poeta no renunciaba ni apenas buscaba, porque tenía. Tenía por lo pronto lo que ante sí, ante sus ojos, oídos y tacto, aparecía; tenía lo que miraba, y escuchaba, lo que tocaba, pero también lo que aparecía en sus sueños, y sus propios fantasmas interiores mezclados en tal forma con los otros, con los que vagan fuera que juntos formaban un mundo abierto donde todo era posible. Los límites se alteraban de tal modo que acababa por no haberlos. Los límites de lo que descubre el filósofo, en cambio, se van precisando y distinguiendo de tal manera que se ha formado ya un mundo con su orden y perspectiva, donde ya existe el principio y lo “princiado”; la forma y lo que está bajo ella³⁰.

Se observa que el poeta se sabe poseedor y poseído, porque no ha sido objeto de la escisión entre afección y abstracción, no fijó su norte en la ambición de universalidad cara a la filosofía; en cambio, entabló una fuerte conexión con lo que se hallaba cercano, próximo a su sensibilidad, acogido **en** él, como se ejemplifica en la autoafirmación hallada en los versos de la poeta norteamericana mencionada páginas más arriba:

²⁹ Ibíd. p. 17.

³⁰ Ibíd. pp. 17-18.

“Los santos no tienen moderación, /
los poetas tampoco, /
sólo exuberancia”.

—Saints have no moderation, / nor do poets, / just exuberance—³¹.

De esta forma, el poeta configuró un mundo propio y desdibujó fronteras, distinciones entre dentro/fuera y con ello brindó la posibilidad de una mirada profunda sin ataduras, siempre dispuesta a abrirse sobre las diferentes ocasiones de perplejidad.

Pese a que el filósofo y el poeta moldean de modo distinto ese impulso primigenio, ambos componen vías distintas. No es del todo acertado sostener que la razón se instala únicamente en la filosofía y que las emociones son exclusivas a la poesía, lo cual afianza el desajuste y el franco distanciamiento con su consideración desde tiempo atrás³²; al contrario, como se lee en Savater: “la vida de la teoría no es menos humana o menos emocional que la vida de los sentidos; es más típicamente humana y más profundamente emocional”³³. Con ello se indica que el dualismo representado entre razón y emoción no resulta connatural a la filosofía y a la poesía, pues, si se concede, se estaría privando a cada una de las esferas de uno de los elementos que las conforman.

La anterior consideración invita a admitir la aseveración de Santayana retomada por Savater: “La filosofía es una especie de experiencia más intensa que la vida cotidiana, del mismo modo que la música pura y sutil, oída en estado de recogimiento, es algo más profundo y más intenso que el rugido de las tormentas o el alboroto de las ciudades. Por esta razón, cuando un poeta no es insensato, la filosofía se incorpora de modo inevitable a su poesía, por cuanto se ha

³¹ SEXTON, Anne. Poesía completa. Ourense: Linteo, 2013. p. 709.

³² SAVATER, Fernando. Borges, poeta filósofo. En: Archipiélago. Número 50 (marzo-abril, 2002); p. 48.

³³ *Ibíd.* p. 49.

incorporado antes a su vida”³⁴. Donde se advierte una definición de filosofía que cobija la experiencia, lo cotidiano, el recogimiento inmediato y profundo para expandir sus fronteras y volver a encarnarse como lo hace el poeta y así aproximarse a la vivencia de lo humano.

Por ello:

Hoy más que nunca pensar, crear, implica *resistir*. No tragarse el cambiazo. Los debates de opinión son el sucedáneo del pensamiento. La resistencia sería uno de los rasgos incuestionables de lo que hoy podríamos reconocer como verdadera filosofía. Hablemos, pues, de algunas cuestiones que atañen a la filosofía y literatura, no tanto de las más evidentes sino de otras que lo son menos. Intentemos un rastreo, quizá desafortunado, impersonal “[...] la filosofía supone, exige, el borrado de quien la sostuviese, o, por lo menos, un cambio en la posición del sujeto filosófico. En este sentido, filósofo y escritor están muy próximos: ni uno ni otro pueden aceptar ser nombrados [...]”, “El discurso filosófico es en primer lugar un discurso *sin derecho*. Dice todo o podría decir todo, pero no tiene el poder de decirlo: es un posible sin poder”³⁵.

Al seguir la línea discursiva planteada hasta el momento, se asiste a la reinterpretación de lo que ha de entenderse por pensamiento; porque, se incorpora a través de la creación una actitud de resistencia ante el panorama actual, de acuerdo con la exposición llevada a cabo por Escudero desde Blanchot. Esto implica reconocer la cercanía entre los dos discursos que deben recuperar el poder inherente al acto de nombrar y al acto creativo en principio.

Otro factor que pertenece a la concepción heredada sobre la incompatibilidad entre poesía y filosofía es, sin lugar a dudas, la oposición entre unidad y multiplicidad, representada por cada una correspondientemente. Al respecto, las siguientes palabras arrojan luz: ““Asombrado y disperso es el corazón —“mi corazón latía, atónito y disperso” —. No cabe duda de que este primer momento de asombro, se prolonga mucho en el poeta, pero no nos engañemos creyendo

³⁴ Ibidem.

³⁵ BLANCHOT, M. citado por ESCUDERO, Isabel. De filosofías y literaturas.... En: Archipiélago. Número 50 (marzo-abril, 2002); p. 101.

que es su estado permanente, aquel del que no puede salir. No, la poesía tiene también su vuelo; tiene también su unidad, su trasmundo³⁶. De tal suerte que se destierra la idea acerca de la hegemonía filosófica sobre la trascendencia, al mostrar que la poesía no desarrolla una aversión a aquello que sobrepasa la proximidad, sino que es capaz de ir más allá en el momento adecuado para obedecer a su impulso creador.

En este sentido, no resulta extraña la posibilidad de que el filósofo siga el vuelo del poeta, si se atiende al fragmento reproducido a continuación:

De no tener vuelo el poeta, no habría poesía, no habría palabra. Toda palabra requiere un alejamiento de la realidad a la que se refiere; toda palabra es también, una liberación de quien la dice. Quien habla aunque sea de las apariencias, no es del todo esclavo; quien habla, aunque sea de la más abigarrada multiplicidad, ya ha alcanzado alguna suerte de unidad, pues que embebido en el puro pasmo prendido a lo que cambia y fluye, no acertaría a decir nada, aunque este decir sea un cantar³⁷.

Aquí se percibe que la habilidad de tomar distancia para construir una mirada no sujeta a la esclavitud del poseso; por el contrario, sostiene la posibilidad de transformación en escritor y en esa posición se aproxima a la palabra en pro de una clase de unidad que no le obligue a sacrificar el sentido construido en esa pluralidad preexistente. De esta manera, se puede conceder una interpretación de unidad más flexible e incluyente, sin pagar el alto precio de la carencia de cuerpo. Asimismo, “el poema está en el régimen ideal de la necesidad, ordena el deseo sensible con el advenimiento aleatorio de la idea. El poema es un *deber* del pensamiento (...)”³⁸, lo cual explicaría el orden producido en el poema, de tal talante que no riñe con la imaginación ni con el proceso creativo, en tanto que no se muestra deudor de la diversidad innata de la condición humana.

³⁶ ZAMBRANO, Op. cit., p. 21

³⁷ Ibíd. p. 21.

³⁸ BADIOU, Op. cit, p. 65.

No obstante, puede haber espacio para argumentar que la construcción del sentido es difícil o no realizable en el poema. Ante este pensamiento, Borges responde: “Hay versos que, evidentemente, son hermosos y no tienen sentido. Pero, incluso así tienen sentido: no para la razón, sino para la imaginación”³⁹. Con ello, este autor da cuenta de la necesidad de ampliar los bordes del pensamiento, pues no se reduce al puro acto cognitivo, sino que involucra a la imaginación para dar cabida a ese sentido completo buscado cuando se emplean las palabras para expresar algo.

Por ende, cabe notar que la hegemonía de la filosofía sobre el pensamiento ha sido desvirtuada al exponer la validez que tiene el orden asociado con la creación poética. Como observa Heidegger con respecto a la poesía de Hölderlin: “La poesía pensante de Hölderlin ha impuesto su sello sobre este ámbito del pensar poético, su poetizar habita en ese lugar con más familiaridad que ninguna otra poesía de otra época. El lugar alcanzado por Hölderlin es una manifestación del ser que pertenece, ella misma al destino del ser y le está ella misma asignada al poeta a partir de dicho destino”⁴⁰. Quien ha poetizado el pensamiento, reconoce la acogida del ser en el acto creativo del poeta.

Después de haber estudiado la categoría del pensamiento y su papel en la relación entre filosofía y poesía, se han establecido las condiciones propicias para indicar que, en el momento histórico actual, es preciso propugnar por una visión del pensamiento más completa que reivindique la participación de la sensibilidad y de la emoción, para abolir la expulsión del cuerpo del reino de la racionalidad. Así, podrá darse un retorno auténtico a la condición de lo humano.

³⁹ BORGES, Jorge Luis. Pensamiento y poesía. En: Arte poética. Barcelona: Crítica, 2001. p. 105.

⁴⁰ HEIDEGGER, Martin. El origen de la obra de arte y ¿Y para qué poetas? En: Caminos de Bosque. Madrid: Alianza, 1996. s. p.

Igualmente, cabe resaltar que los bastiones fundamentales en la contraposición entre filosofía y poesía caen bajo una reinterpretación que resquebraja su condición inmutable; sin reñir con una caracterización propia para cada uno de los ámbitos en cuestión.

1.2.2. Lenguaje

En cuanto a la segunda categoría objeto de análisis, a saber, el lenguaje, es vital mencionar que la perspectiva para llevarlo a cabo requiere tomar en cuenta las concepciones sobre su rol en la relación entre filosofía y poesía.

En concordancia, vale la pena revisitar el término *logos*, porque es considerado como el tópico conceptual sobre el que se forja la discusión. Así, Emilio Lledó pone en evidencia un punto de quiebre en el pensamiento que supuso la utilización de dicho concepto, si se tiene en cuenta la definición reproducida aquí: “El *logos* es un límite entre el universo de la naturaleza y de la cultura”⁴¹. Esta afirmación ilustra la separación entre naturaleza y cultura, la cual dio lugar a una concepción del mundo dual, basada en una perspectiva de oposición entre un orden tendiente a la unidad y la pluralidad natural.

Esta inclusión del *logos* en los elementos con los que el ser humano propone una visión del mundo trajo consigo un desplazamiento desde una perspectiva plural hacia otra donde prima el orden y la proporcionalidad. Sin embargo, no es lícito afirmar que el desplazamiento mencionado pudiese acontecer de forma definitiva; al contrario, está impregnado por los rasgos existentes en el punto de partida, según se lee en las líneas subsiguientes: “El *logos* transmite no sólo la supuesta *razón* de sí mismo, sino que, como producto histórico, lleva consigo todo ese

⁴¹ LLEDÓ, Emilio. El silencio de la escritura. Madrid: Espasa Calpe, 1998. p. 36.

acompañamiento *irracional* al que Platón y Aristóteles (Protágoras, 352 a; Retórica, 1369 a) se habían referido”⁴². Fragmento que da cuenta del proceso de configuración de los ámbitos poético y filosófico, sin llegar a los absolutismos extremistas en los que se pretende decantar a uno y otro en detrimento de la existencia e influjo del orden vencido ante aquel presentado ahora como hegemónico. Las consideraciones antecedentes permiten expandir la interpretación del cambio de paradigma para dar una mirada legítima al mundo.

Ahora, es conveniente advertir que entre los usos de la voz *logos* se encuentra la inclusión de algunas acepciones como palabra y discurso; con ello, se integra la categoría del lenguaje al orden hegemónico, para dotarla de los rasgos propios de esta mirada privilegiada del ser humano y su entorno. De acuerdo con la concepción retomada a continuación:

El lenguaje corre su suerte y es atravesado por sus propios peligros, aquellos en los que reconoce su camino. No son experiencias *con* el lenguaje, ya que el lenguaje mismo es el espacio denso en el que dichas experiencias se hacen. Se trata de una verdadera restitución, la del ámbito en el que el lenguaje tiene lugar, surgen y se cumplen. El lenguaje no se limita a relatar lo que parece haber sucedido lejos de él⁴³.

En ella se exponen las vicisitudes por las que el lenguaje debe pasar, junto a su “usuario”, una criatura en constante búsqueda; además, resalta la indisociable cercanía con el ser humano; y posibilita la vivencia, al constituirse como lugar y ocasión para generar sentido, tejido creador y compresivo, participante también de los logros y conexiones del sentido y lo humano.

Por esa razón, el lenguaje tendrá una carga histórica. Característica visible con el advenimiento de la escritura, pues: “Toda escritura es lenguaje, y el lenguaje es siempre respuesta a preguntas; preguntas que viven en el espacio histórico en el

⁴² *Ibíd.* 36.

⁴³ FOUCAULT, Michel. De lenguaje y literatura. Barcelona: Paidós, 1996. p. 13

que ese lenguaje alienta”⁴⁴. Hecho que demuestra la profunda incidencia del lenguaje en la condición histórica del ser y de sí mismo, que trasciende el rasgo meramente instrumental de la palabra.

Posteriormente, los elementos propios del lenguaje se hicieron extensivos a sus manifestaciones, tal como sucede con la literatura y la filosofía. Para poder analizar este enunciado es preciso tener en cuenta el siguiente fragmento:

La filosofía es *literatura de conocimiento*. Literatura en la medida en que tiene que ver con la gestación de textos y de escrituras. La textura y la letra no son, en filosofía, objeto de contemplación teórica de una posible “ciencia” (de la escritura y de los textos). Son algo mucho más importante y decisivo: La *praxis* misma en que se orienta decididamente hacia el *conocimiento*, puede reconocerse en su identidad filosófica, y en su diferencia específica. Importa esa *gramatopraxis* como lo más propio y genuino de la filosofía; mucho más que toda inclinación (meta-lingüística hacia un posible “meta-relato” *gramatológico*)⁴⁵.

Se puede ver el elemento aglutinante del lenguaje en acción, cuando se examina detenidamente el efecto de la palabra en uso, que reúne el producto del ejercicio filosófico; y de esta manera, contribuye a orientar el camino del conocimiento, siempre guiado por los criterios de la lógica.

Por otra parte, el uso o la *praxis* del lenguaje que lleva a cabo el poeta, obedece a los rasgos característicos de su esfera, donde la conciencia y la naturaleza dialogan. Como se ilustra en los siguientes términos:

En el poeta se destaca en el primer plano escénico de la composición la musicalidad de la expresión verbal y escrita, las medidas del tiempo, los ritmos, la rima interna y externa; y con todo ello también los modos de dar cauce a la elaboración de la materia fónica sobre la cual se expresa o trabaja; o el brotar de imágenes que, en cascada o a través de explosiones vocales puntuales van surgiendo del cráter lingüístico, o desprendiéndose del

⁴⁴ LLEDÓ, Emilio. El surco del tiempo: Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria. Barcelona: Crítica, 1992. p. 45.

⁴⁵ TRÍAS, Op. cit., pp. 41-42.

manantial de la lengua. Si bien una misma pasión por *conocer*, común al poeta y al filósofo, debe asistir a ese parto de las Musas⁴⁶.

La apertura del discurso poético pretende dar cabida a la escenificación del mundo, proporciona el espacio para dar vitalidad a los sonidos que se hacen imágenes por medio de la asistencia brindada por la divinidad. Así, en la diversidad se da la acogida de la materia sonora y la posibilidad de la lengua escrita, sin prescindir de su valía como vía de acceso al conocimiento.

Pero esa vía del conocimiento arrastra su propia humanidad, si se siguen las consideraciones de la filósofa española ya citada:

La palabra que define y la palabra que penetra lentamente en la noche de lo inexpresable: "Escribía silencios, noches; anotaba lo inexpresable. Fijaba vértigos". La palabra que quiere fijar lo inexpresable, porque no se resigna a que cada ser sea solamente lo que aparece. Por encima del ser y del no ser, persigue la infinitud de cada cosa, su derecho a ser más allá de sus actuales límites. "Me parecía que cada ser tenía derecho a otras vidas". Porque cada ser lleva como posibilidad una diversidad infinita con respecto a la cual, lo que ahora es únicamente porque no ha vencido de momento. Significa una injusticia⁴⁷.

Se ve claramente el objetivo de la palabra del poeta: ir tras la alteridad relegada por la *praxis* unitaria y específica de un discurso donde impera la racionalidad. Asimismo, se adapta a la urgencia de la expresión, no pretende ser tamiz, su interés es dejar pasar *a través de* ella la rica dimensión del ser, sin agotarse en la efectualidad ni en el anquilosamiento de lo concreto.

En este sentido, la poesía puede dar respuesta también a las pasiones, al disfrute, a la creatividad y a la imaginación, y reincorpora estos aspectos al conocimiento que acepta el padecimiento inherente a la experiencia para transparentar las barreras del sentido. Todo esto se puede interpretar al seguir las palabras del

⁴⁶ *Ibíd.* 43.

⁴⁷ ZAMBRANO, María. *Poesía*. Op. cit., p 115.

argentino Jorge Luis Borges, quien indica: “Y cuando la poesía, el lenguaje, no era sólo un medio para la comunicación sino que también podía ser una pasión y un placer: cuando tuve esa revelación, no creo que comprendiera las palabras, pero sentí que algo me sucedía. Y no sólo afectaba a mi inteligencia sino a todo mi ser, a mi carne y a mi sangre”⁴⁸; con ello, se recupera la validez de la participación de la pasión, la sensibilidad y la corporalidad para trascender los logros obtenidos por la mediación de la inteligencia.

Ese retorno de la corporalidad reinterpreta el término concreto, si se considera la siguiente reflexión: “(...) encontramos que las palabras no son en un principio abstractas, sino, antes bien, concretas (y creo que <<concreto>> significa exactamente lo mismo que <<poético>> en este caso)”⁴⁹. A partir de la experiencia del retorno a lo concreto el hecho vuelve a estar compuesto por venas, entrañas y sangre, gracias a la vivencia facilitada por la poesía.

Ahora bien, es preciso detenerse un poco sobre la historicidad y el sentido del lenguaje, en tanto que constituyen dos de los factores relevantes para la construcción de la experiencia en el lenguaje. Para tal efecto, el fragmento que se encuentra a continuación puede arrojar luz:

Mi cuerpo me parece entonces compuesto de puras claves que me lo revelasen todo. O es como si pudiésemos entablar una nueva y premonitoria relación con toda la existencia si empezásemos a pensar con el corazón. Pero en cuanto me abandona ese extraño hechizo, ya no puedo decir nada de él; tampoco podría describir en palabras cabales en qué consiste esa armonía que nos invade a mí y al mundo entero, ni cómo se me ha vuelto perceptible, del mismo modo que no podría precisar los movimientos de mis entrañas o la detección del curso de mi sangre⁵⁰.

⁴⁸ BORGES, Jorge Luis. El enigma de la poesía. Op. cit., p. 20

⁴⁹ Ibíd. p. 99.

⁵⁰ VON HOFMANNSTHAL, Hugo. Una carta. Bogotá: Babel libros, 2010. p. 54.

En el fragmento se asiste a la presencia de una experiencia límite, acarreada por la condición existencial e histórica del lenguaje, puesto que, si es posible y se desea la completud de sentido, también, es plausible que acaezca una suerte de vacío y una sensación de vértigo. Sin embargo, es adecuado notar que ir a la otra orilla del asunto no significa renunciar al sentido; contrario a esto, la experiencia de Hofmannsthal expone la necesidad de encontrar en lo elemental una conexión con los fundamentos de la existencia, lo cual derriba la idea de una correspondencia entre el lenguaje y el mundo, a la vez, que señala los límites del lenguaje; así, se reivindica la percepción del lenguaje como una representación entre otras posibles.

En concordancia con lo anterior, el autor acabado de citar acentúa el vértigo y nos muestra el abismo: "(...) la lengua en que tal vez me estaría dado no sólo escribir sino también pensar, no es la lengua latina, ni la inglesa, ni la italiana, ni la española, sino una lengua de la que no conozco palabra alguna, una lengua en la que me hablan las cosas mudas y en la que quizá algún día, en la tumba, rendiré cuentas ante un juez desconocido"⁵¹. Al girar la perspectiva, en medio de la perplejidad ante la presencia del vacío, el escritor austriaco manifiesta la intuición sobre otra posibilidad de construir sentido sin recurrir al lenguaje tal como se conoce.

La experiencia mencionada es acentuada en palabras de la poeta Anne Sexton, quien evidencia en los versos que componen el poema "Palabras" la percepción del poeta acerca del vértigo ocasionado por el uso del lenguaje, en tanto que ahora debe *sentir* los vacíos y carencias existentes en la relación entre las palabras y la completud de sentido respecto a lo que se pretende comunicar, como se puede observar aquí:

⁵¹ Ibíd. p. 58.

Cuidado con las palabras, /
precisamente con las milagrosas. (...)/
A pesar de todo siento amor por las palabras (...)/
A pesar de todo me fallan a menudo. /
Es demasiado lo que quiero decir, /
demasiadas historias, imágenes, proverbios, etc. /
Pero las palabras no son bastante buenas, /
me besan las inadecuadas. /
A veces vuelo con un águila/
pero con las alas de un reyezuelo.

—Yet often they fail me. / I have so much I want to say, / so many stories, images, proverbs, etc./ But the words aren't good enough, / the wrong ones kiss me. / Sometimes I fly an eagle / but with the wings of a wren—⁵².

Los versos traídos a colación sirven de ocasión para presenciar la brecha entre el uso de la palabra en su sentido hegemónico, es decir, discursivo, dialógico, y las vivencias que ponen en evidencia la carencia de sentido y de capacidad expresiva auténtica.

A partir del planteamiento de Hofmannsthal es probable pensar en instancias intermedias a la falta de palabras, un ejemplo de ello sería la poesía, entendida como: “(...) una atenuación, un retoque, un eco de la cruda experiencia; es por sí misma una visión teórica de las cosas a una prudente distancia”⁵³. En esta alternativa se encuentra la oportunidad de paliar la ruptura introducida por la percepción de los límites del lenguaje frente a las vivencias de la existencia; simultáneamente, constituye un intento por salvaguardar las diversas construcciones que el ser humano realiza en el lenguaje. Claro está, si se confía en que el uso poético del lenguaje brinda acceso a la fuente originaria del mismo⁵⁴.

⁵² SEXTON, Op. cit., p. 700.

⁵³ SANTAYANA, G. citado por SAVATER, Fernando. Borges, poeta filósofo. En: Archipiélago. Número 50 (marzo-abril, 2002); p 49.

⁵⁴ BORGES, Jorge Luis. Pensamiento y poesía. Op. cit., p. 100.

Después de haber analizado el papel de la categoría del lenguaje en el binomio filosofía-poesía, se puede afirmar que se desempeña como espacio, lugar, para discurrir, crear, perseguir el sentido o el sinsentido de la existencia. También, brinda la oportunidad de asumir diversas vías con resultados o productos con características identificables, donde el discurso poético y el filosófico tienen cabida. En última instancia, cabe resaltar la misión intrínseca de la categoría estudiada, a saber, responder a las necesidades, afecciones y vértigos anclados en la condición humana.

1.2.3. Proximidad y validez en la relación filosofía y poesía

Con el fin de tratar la validez de la proximidad entre los ámbitos filosófico y poético, la reflexión girará en torno a los factores que sustentan la afirmación de la relación entre los dos ámbitos mencionados.

Para comenzar, se requiere atender a la precisión entregada por Eugenio Trías en este pasaje: “Olvidar ese carácter creador que posee la filosofía, la filosofía de siempre, la filosofía de hoy y de mañana, es condenarse a enterrarla en la incomprensión y en la mediocridad. Sólo recordando estas verdades tan obvias es posible abrir el gran debate que se espera y desea en el próximo futuro: la relación compleja, tensa (pero amistosa y grandiosa) entre poesía y filosofía”⁵⁵. Según esta cita, la capacidad creadora no puede ser desterrada del discurso filosófico, si se pretende continuar aportando creaciones con la profundidad y autenticidad requeridas, en razón a la búsqueda del conocimiento.

Tampoco se debe conceder la carencia de estilo, pues: “No hay verdadera filosofía sin estilo, escritura y creación literaria; pero tampoco la hay sin elaborada forja

⁵⁵ TRÍAS, Op. cit., p. 42.

conceptual”⁵⁶. Esto es, legitimar la confluencia del estilo —entendido como el empleo de los recursos del lenguaje necesarios a la expresión— y el alto vuelo de la capacidad cognitiva.

Otro factor involucrado en el asunto a tratar es el carácter inseparable entre la filosofía, la poesía y quienes las desarrollan. Así:

A PESAR DE QUE en algunos mortales afortunados, poesía y pensamiento hayan podido darse al mismo tiempo y paralelamente, a pesar de que en otros más afortunados todavía, poesía y pensamiento hayan podido trabarse en una sola forma expresiva, la verdad es que pensamiento y poesía se enfrentan con toda gravedad a lo largo de nuestra cultura. Cada una de ellas quiere para sí eternamente el alma donde anida⁵⁷.

En la exposición reproducida se entrevé la actualidad con respecto a la coexistencia en un ser para la producción filosófica y poética; con esto, se demuestra, que el pensamiento (tan apreciado por la filosofía) no riñe con los alcances poéticos, cuando se propugna una meta mayor: traer a la luz las necesidades y los deseos del alma humana.

La idea anterior se sustenta en el hecho de que no es posible apoyar la división entre pensamiento y poesía, pues, si se realiza tal acción se estaría sometiendo a una mutilación al discurso poético. Para ilustrar los motivos considérese la concepción presentada en seguida:

Pero hay otro motivo más decisivo de que no podamos abandonar el tema y es que hoy poesía y pensamiento se nos aparecen como dos formas insuficientes; y se nos antojan dos mitades del hombre: el filósofo y el poeta. **No se encuentra el hombre entero en la filosofía; no se encuentra la totalidad de lo humano en la poesía.** En la poesía encontramos directamente al hombre concreto, individual. En la filosofía al hombre en su

⁵⁶ Ibíd. p. 44.

⁵⁷ ZAMBRANO, María. Pensamiento y poesía. Op. cit., p. 13.

historia universal, en su querer ser. La poesía es encuentro, don, hallazgo por gracia. La filosofía busca, requerimiento guiado por un método⁵⁸.

En la concepción anterior se proporciona validez al diálogo abierto y constante entre la filosofía y la poesía, en atención a dos planos que en su interacción admiten considerar la totalidad fundada en la individualidad y la universalidad conforme a cada uno de los ámbitos: filosófico y poético. Igualmente, se valora la opción donde el don y la búsqueda se reconcilian, hasta ahora vistos como opuestos sin oportunidad de interacción; todo ello, en favor de una perspectiva no parcial que aprueba la aceptación de lo otro sin marcarlo como lo ajeno y objeto de discriminación.

Otro aspecto que valida el vínculo entre filosofía y poesía se relaciona con la función asignada a los poetas. En este sentido Heidegger puntualiza: “los poetas son aquellos mortales que, cantando con gravedad al dios del vino, sienten, el rastro de los dioses huidos, siguen el rastro y de esta manera señalan a sus hermanos morales el cambio hacia el camino”⁵⁹. Es decir, ellos conforman esa parte del mundo con la que se llena la carencia de lo sagrado para brindar alivio ante la amenaza de vacío.

Un claro ejemplo de esta situación es ofrecido por Anne Sexton en la declaración de su oficio:

Mi oficio son las palabras. Las palabras son como etiquetas, /
o monedas, o mejor, como abejas enjambradas (...)/
Tengo siempre que olvidar cómo una palabra es capaz de elegir/
a otra, manejar a otra, hasta que tengo algo que podría haber dicho.../
pero no lo hice.

—My business is words. Words are like labels, / or coins, or better, like
swarming bees (...)/ I must always forget how one word is able to pick/ out

⁵⁸ Ibidem. Énfasis propio.

⁵⁹ HEIDEGGER, Op. cit., s.p.

another, to manner another, until I have got / something I might have said.../
but did not—⁶⁰.

En esta declaración se ilustra la angustia generada a causa de la percepción de la falta de sentido y la dificultad que se cierne sobre el uso del lenguaje cuando no se da a plenitud el encuentro entre la palabra y el pensamiento.

1.3. A MODO DE CIERRE

Una vez abordados los puntos cruciales del tema de interés, es posible procurar una respuesta aproximativa al interrogante central de esta reflexión, formulada en las páginas iniciales de esta manera: **¿Qué aspectos permiten establecer la relación entre filosofía y poesía?** Al respecto, por un lado, se puede afirmar que, pese a las diferencias entre la filosofía y la poesía, ese espíritu agónico que se renueva en el encuentro de ambas disciplinas del pensar permite crear manifestaciones que den cuenta del mundo; por otro, resulta adecuado mostrar detalladamente los resultados de la indagación llevada a cabo.

En este sentido, primero, se encontró que las categorías de pensamiento y lenguaje, vistas desde una perspectiva profunda y existencial, permiten la reinterpretación de la brecha entre los dos ámbitos objeto de estudio. Segundo, al visitar el origen de la filosofía y poesía, se estableció que ambas dan cuenta de un *pathos* primigenio común, mediado por una relación preexistente entre ser humano y mundo. Tercero, cabe destacar la amplitud de la categoría del lenguaje cuando se valora la multiplicidad de sus formas, las cuales no implican una jerarquía inherente a las diversas manifestaciones de la expresión; por el contrario, filosofía y poesía se muestran como usos del lenguaje legítimos. Cuarto, respecto a las implicaciones epistemológicas se debe notar que no privilegian una

⁶⁰ SEXTON, Op. cit., pp. 69-70.

vía de acceso al conocimiento, sino antes bien, es posible integrar otros aspectos, fuera del cognitivo, entre los que cabe mencionar: la emoción, el deseo, la imaginación y la sensibilidad; entendidos como elementos participantes en el proceso de adquisición y la comprensión del conocimiento. Finalmente, se expuso la validez del vínculo entre el discurso filosófico y poético; porque, ambos se fundamentan desde la perspectiva de la condición humana.

2. SEGUNDO CAPÍTULO

EL PROBLEMA DE LA MUERTE EN LA POESÍA

Luego de haber mostrado, en páginas anteriores, la cercanía entre el discurso poético y el filosófico; así como las posibilidades de indagación abiertas por la proximidad entre estos dos ámbitos del saber, en estas páginas se propuso una reflexión que giró en torno al problema de la muerte.

De acuerdo con lo anterior, en las líneas que constituyen este capítulo se llevó a cabo una meditación, orientada por el interrogante formulado en estos términos: **¿Cuáles elementos configuran el problema de la muerte en los poemas que componen las piezas *All My Pretty Ones* (1962) —*Todos mis seres queridos*— y *Live or Die* (1966) —*Vive o muere*—, de la escritora norteamericana Anne Sexton?** Esta pregunta implicó rastrear la noción de muerte en las obras mencionadas y los elementos que llevan a su problematización.

Asimismo, cabe señalar que, en primer lugar, se expuso el contexto de la vida y obra de la poeta objeto de estudio; en segundo término, se analizó la presencia del problema de la muerte en *All My Pretty Ones* (1962) —*Todos mis seres queridos*—; en un tercer punto, se estudió la noción de muerte y su problematización en *Live or Die* (1966) —*Vive o muere*—; en un cuarto apartado, se revisaron aquellos aspectos, que confluyen en la relación poesía y muerte, manifiestos en la obra las dos piezas centrales de esta investigación y sin los cuales no podría establecerse el entramado propicio para construir una interpretación sobre el problema de la muerte en la poesía de Sexton; finalmente, se ofreció una respuesta tentativa al interrogante guía; sin dejar de lado la exposición de los hallazgos conseguidos en el estudio adelantado.

También, es preciso destacar que la metodología empleada para cumplir los propósitos de este ejercicio de lectura y escritura responde a las pautas dadas por la interpretación hermenéutica; puesto que permite el diálogo intertextual y extratextual, que atiende a los planteamientos del profesor Juan Fernando Pérez, en su artículo titulado “Elementos para una teoría de la lectura”. En consecuencia, luego de una revisión documental rigurosa, se seleccionaron las fuentes bibliográficas atinentes a los requerimientos inherentes a la pregunta guía, así como al tratamiento de las categorías de muerte, poesía y filosofía, dado que representan las tres vertientes que confluyen en este punto de la investigación.

El margen temporal y conceptual ofrecido por la obra objeto de estudio permitió poner en conversación perspectivas y concepciones halladas en los trabajos de las profesoras: Jo Gill con “Anne Sexton and Confessional Poetics”; Zenia Yébenes, en “El caso Maurice Blanchot: negatividad, muerte y errancia del lenguaje”; Cecilia Balcázar, autora de “Lenguaje, poesía y filosofía”; Linda Mizejewski, en “Sappho to Sexton: Woman Uncontained”; y en las piezas poéticas de Anne Sexton, elegidas como foco de discusión: *All My Pretty Ones* (1962) — *Todos mis seres queridos*— y *Live or Die* (1966) —*Vive o muere*—, compiladas en *Poesía Completa* (2013).

2.1. ACERCA DE ANNE

En cuanto a la primera parte de este capítulo, es preciso mencionar que se expondrán tópicos acerca de la vida y obra de la autora que nos ocupa, con el fin de brindar el contexto propicio a la discusión que se lleva a cabo en los apartados posteriores.

En este sentido, recorrer el rastro de una poeta implica encontrarse con fuentes diversas y con lugares comunes, para darse cuenta de que, según el sentido primario de la apuesta que significa todo acto de escritura, aquellos rasgos repetitivos, usados para describir a una persona y su obra no responden precisamente al calificativo “común”.

Así, cuando se realizó la indagación por los aspectos biográficos de la autora central de esta investigación, se observó un vínculo estrecho entre los aspectos de su vida familiar, su procedencia, su rol en la sociedad y su obra, tal como se aprecia en las líneas que siguen:

Anne Gray Harvey —Anne Sexton—, la menor de las tres hijas de una familia burguesa, nació el 9 de noviembre de 1928 en Newton, Massachusetts, y pasó la mayor parte de su vida en barrios ricos de Boston. Se habla de su poesía como <<lírica confesional>>. El fin de su confesión no es sólo la exposición aclaratoria de sus sentimientos más íntimos, sino también el deseo de hacer patente su subjetividad, sobre todo los dolorosos temas tabú de la experiencia femenina de la vida en toda su cruel intensidad⁶¹.

Estas líneas dejan ver la intrincada red que se teje en torno a su producción literaria y a su interpretación; simultáneamente, abre un espacio que permite ver la persistencia de los opuestos y la dinámica entre éstos, siempre latentes en su vida y obra.

También, es preciso considerar las “etiquetas” surgidas de las circunstancias conocidas acerca de su vida; entre ellas: su procedencia de una familia “burguesa”, de clase acomodada; ser la menor de la descendencia, escribir lírica confesional a manera de acto que manifiesta temas profundos de la experiencia

⁶¹ REINA PALAZÓN, José Luis. Introducción. En: SEXTON, Anne. Poesía completa. Ourense: Linteo, 2013. p. 9.

de las mujeres, considerados tabú, como fuentes de inspiración para la poesía. Estos rasgos atribuidos a su vida y obra no son el correlato de su existencia, son el resultado de las búsquedas elaboradas por una mente capaz de convertir en materia literaria sus inquietudes, ansiedades, sufrimientos y momentos felices, a través de su psiquis y su cuerpo.

Igualmente, se advierte el tono fuerte y transgresor impreso en su poesía, donde cobra importancia la presencia de opuestos sin resolución aparente, como lo experimenta un ser humano consciente de las implicaciones de su existencia. Según se puede apreciar en la descripción que se retoma aquí:

Ya en su primera poesía A[nne] S[exton] parte de la conciencia de lo efímero precisamente en el esplendor de la vida. Esa conciencia es la que ve la necesidad del impacto de la desgracia en el pretendido mundo del orden. AS realiza el deseo de Kafka sobre los libros que necesitamos: han de ser como el hacha que rompe el alma en nosotros. Ya en sus tres primeros libros, *Al manicomio y casi de vuelta* (1960), *Todos mis seres queridos* (1962), y *Vive o muere* (1966), el hacha de su poesía rompe el hielo del alma acostumbrada a la rutina cotidiana de lo convencional y la exigencia de rendimiento social. Esa conciencia llama al recuerdo del dolor y muestra a la vez su compleja superación⁶².

Según se observa en el pasaje anterior, de esa conciencia emergen claramente los rincones ensombrecidos por el rigor del tabú, por las constricciones sociales, la necesidad de aceptación familiar, el orden de un estilo de vida que se erige en la forma del mejor posible; pero que es puesto en tela de juicio cuando se afirma su carácter efímero, falible y sujeto a ser desenmascarado; al mismo tiempo, manifiesta la condición del ser humano, quien se halla solo, asumiendo el peso de su ser. Consecuencia de esa conciencia despierta:

AS denuncia no sólo la culpa de la propia familia en el origen de su deseo y en la propia labilidad, sino también la incapacidad de la familia americana de la posguerra para el desarrollo de su persona como hija, esposa, madre y

⁶² Ibíd. p. 11.

poeta. Su deseo es más amplio que la oferta de roles de la familia burguesa. El revés de tener mayor deseo que el permitido es, sin embargo, la indiferencia de no sentir ninguno. Ser más que lo previsto en el rol de la hija burguesa significa a veces no ser nadie más. Entre cocina y manicomio, limitación y protección, la familia burguesa resulta inquietante y demoledora: *Yo era una víctima del sueño americano, del sueño burgués de la clase media...*⁶³.

De esta manera, se muestra cómo se desarrolla el deseo, exacerbado desde la perspectiva social que la enmarca, que colisiona con las limitaciones impuestas por la falta de alternativas de crecimiento y adecuado desenvolvimiento de las opciones de vida, correspondientes con los llamados internos de una mujer y sus múltiples dimensiones. Además, deja ver que ser madre, hija, esposa, poeta en su época y en la sociedad donde se encuentra adscrita no responde cabalmente a sus expectativas; por esta razón, las denuncias en las que expone las falencias de la sociedad americana de la posguerra (primera y segunda), están marcadas por el desencanto propio de quien desarrolla su infancia en el periodo entreguerras y vive su edad adulta en el mundo después de Auschwitz.

No obstante, el deseo toma una voz única y personal que le permite a la poeta recrear y plasmar una de las tensiones primarias y connaturales al ser humano: el vínculo entre vida y muerte. Así, gracias al arte, se asiste al despertar de una consciencia donde vida y muerte se mueven dialécticamente; y con ello, se reivindica la función originaria de la poesía: mostrar, sin disminuir la fuerza y el sentido de aquello que se manifiesta. Esta afirmación se ilustra en las palabras de José Luis Reina Palazón:

La poeta, sin embargo, ilumina lo oculto, recrea y adorna su pasado y convierte la muerte en nueva vida. Sin decidirse por una u otra, ella sabe mantener en movimiento las posiciones contrarias. Bien que ella adopta la cita de Bellow como divisa de su tercer libro *Vive o muere* (1966), su

⁶³ Ibíd. 14.

posición tanto en la vida como en su poesía se basa en el gesto intermedio. AS no decide en su obra entre vida y muerte sino que proclama el mensaje de que la muerte siempre está inscrita en la vida. << ¿Cómo se vive con el saber que la muerte, la propia muerte, espera callada en el cuerpo y que te ataca en cualquier momento?>> pregunta a una amiga”⁶⁴.

Así, en el encuentro entre consciencia y deseo, el material de la memoria y la imaginación de la poeta gestan tensiones radicales, originarias, como aquella evidenciada entre vida y muerte, al volver dicha tensión en la fuente de la que recoge imágenes y asociaciones que permiten dar una mirada a aquello sin explicar, debido a su extraña proximidad y a la perplejidad generada.

Otra de las tensiones evidenciadas en su vida y en su obra se mantiene entre lo terrenal y lo sagrado, entre Dios y el ser humano, se hace explícita en la dialéctica entre vida y muerte. Una muestra de los alcances de la persistencia de dicha contraposición, puede observarse en el testimonio que se cita de una de sus amigas escritoras más cercana, Maxine Kumin:

Años después, cuando le pareció que todo lo demás en su vida, había fallado —el matrimonio, el cuidado de las niñas, la armonía de la amistad, la tierra prometida para la que la psicoterapia tenía la llave— volvió a Dios con una especie de pertinaz absolutismo que echaba de menos en el protestantismo de su tradición. El Dios que ella buscaba era una cosa segura, un vengador del Antiguo Testamento que amonestaba a su pueblo elegido, un padre autoritario pero indulgente engalanado con su sacramento y ceremonia. Un sacerdote anciano, comprensivo, al que ella llamó —<<abordó>> podría ser más adecuado— le explicó pacientemente que no podía hacerla una católica por decreto, ni administrarle los (últimos) sacramentos que ella deseaba. Pero en su sabiduría innata le dijo una cosa salvadora, dijo la palabra simple y mágica que la mantuvo viva al menos un año más e hizo posible *The Awful Rowing Toward God*. Le dijo: <<Dios es tu máquina de escribir>>⁶⁵.

En las líneas citadas se aprecia la manera como la crisis, producida por los fracasos personales, se torna en motivación para una búsqueda por subsanar la

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ KUMIN, Maxine. Prólogo. En: SEXTON, Anne. Poesía Completa. Ourense: Linteo, 2013. p. 38.

carencia desprendida del sentimiento de culpa asociado a la imposibilidad de realización de su rol como madre, esposa y amiga; junto a la desesperanza relacionada con el hecho de no hallar una cura a sus necesidades emocionales, es decir, cuando se toca fondo es momento de iniciar una carrera por encontrar lo absoluto, generalmente, en forma de Dios.

Según los fragmentos citados más arriba, se observa la configuración del material que potencialmente se convierte en componente de la creación poética; sin embargo, es preciso recordar la necesidad de hacer confluír tanto inspiración como técnica en el proceso de creación; por ello, debe reconocerse el trabajo de emplear el lenguaje para dar forma al contenido traído de la memoria y la imaginación. Como se ilustra a continuación:

Sexton tenía casi una fe mística en la imagen <<encontrada>> de la palabra así como en la metáfora por equivocación, al escribir a máquina o por desaprensión. Ella luchaba duro para lograr una imagen, una línea, una acepción de una palabra, pero entonces yo estaba emperrada en mi convicción de que el verso no funcionaba, era sentimental o sensiblero, que la palabra estaba mal situada o la imagen era trillada, ella capitulaba —a no ser que estuviera totalmente convencida de su propia razón. Entonces no había manera de moverla. Confiando en el sentido crítico de la otra, aprendimos a no sobrepasar el inamovible núcleo, no abusar en estilo o voz⁶⁶.

En este sentido, el oficio de escribir, de dar forma a la creación poética, es visto como un acto dedicado y crítico, donde es imprescindible cuidar el uso de las palabras, atender a su significado, al lugar que ocupan en conjunto con otras, para no perder la fuerza de la imagen. Asimismo, este pasaje reivindica el aspecto vivencial característico de la poesía; puesto que, afirma la realidad del escritor, quien no puede crear si no consigue el enclave justo entre estilo y contenido.

Así, cuando se da el suspenso preciso entre las dos vertientes, estilo y contenido, que sirve de potencia a la poesía, se viabiliza el abordaje de los temas que

⁶⁶ *Ibíd.* pp. 42-43.

esperan agazapados en la perplejidad del poeta, esperando ver la luz. Tal como ocurre con la obra de la autora central de este estudio, a quien la posteridad reconocerá por su contribución a la apertura en las formas de expresión de las mujeres, respecto a asuntos considerados no aptos para aparecer en público según la tradición y las regulaciones sociales.

Es precisamente, esa cualidad osada y transgresora la que impulsa a la voz femenina, como se expone en la siguiente cita:

Las mujeres poetas en particular, tienen una deuda con Anne Sexton que abrió un nuevo terreno, hizo añicos tabúes y soportó una descarga de ataques a lo largo del camino a causa de la extravagancia de la materia de su temática que veinte años después, parece de lejos menos audaz. Ella escribió abiertamente acerca de la menstruación, el aborto, la masturbación, el incesto, el adulterio y la adicción a la droga en un tiempo en que las convenciones no aceptaban esos temas como adecuados para la poesía⁶⁷.

Pero, vale la pena notar que la expansión ganada respecto a lo que puede ser o no dicho, responde a la comprensión otorgada por una mirada directa a la ruptura de lo establecido como norma de la vida humana socialmente respetable. Un ejemplo de esto se ofrece en las líneas subsiguientes: “Comprendió que los límites de lo que se ha dado en llamar salud mental son sumamente borrosos, y que en el caso de la mujer que intenta expresarse (revelarse y rebelarse) constituye un riesgo añadido”⁶⁸. Aquí se evidencia la fragilidad a la que se somete quien desdibuja las fronteras entre lo permitido y lo prohibido.

En este sentido, una vez que es cercana la experiencia de la pérdida del límite se intensifica la pregunta por el aspecto fundamental de la existencia humana, a saber: su finitud, en términos precisos, la presencia perenne de la muerte. Si se atiende a esta cita: “Comprendió que la presencia de la muerte lo impregna todo, y coqueteó con ella varias veces, como si de un ritual se tratara, casi siempre en

⁶⁷ *Ibíd.* pp. 50-51.

⁶⁸ GONZÁLEZ, Jonio. Prólogo. En: *El asesino y otros poemas*. Barcelona: Icaria, 1996. p. 10.

fechas cercanas a su cumpleaños”⁶⁹, se insiste en la capacidad de identificar y entender la tensión primigenia entre vida y muerte, expresada en la fascinación producida por el deseo de comprenderla de primera mano, es decir, sufriendola en sí misma.

Por otra parte, los datos cronológicos expuestos en la siguiente tabla, brindan una idea global de los hechos más conocidos acerca de la vida y producción artística de la poeta en cuestión:

Cronología hitos biográficos y producción poética de Anne Sexton.

Acontecimientos	Año
Nace Anne Sexton en Newton, Massachusetts	1928
Nace su primera hija Linda	1953
Es diagnosticada con depresión posparto	1954
Muere su tía Nana	1954
Nace su segunda hija Joyce. Sucede su segunda crisis	1955
Intenta suicidarse	1956 (9 de noviembre)
Taller de poesía de Holmes	1957
Se publica <i>Al manicomio y casi de vuelta</i>	1960
Se publica <i>Todos mis seres queridos</i>	1962
Se publica <i>Vive o muere</i>	1966
Se le otorga el premio Pulitzer	1967
Se publica <i>Poemas de amor</i>	1969
Se publica <i>Transformaciones</i>	1971
Se publica <i>El libro de la locura</i>	1972

⁶⁹ Ibidem.

Se publica <i>Los cuadernos de la muerte</i>	1974
Se publica <i>El horrible remar hacia Dios</i>	1975
Anne Sexton muere	1974 (4 de octubre)
Se publica póstumamente <i>Calle Misericordia</i>	1976
Se publica póstumamente <i>Palabras para el Dr. Y</i>	1978
Se publica póstumamente una serie de poemas escritos entre 1971-1973: <i>Poemas 1971-1973, Escorpión, Mala araña, Muere y Poemas del horóscopo</i>	1978

Fuente: Jonio González (1996) y José Luis Reina Palazón (2013)

En los datos presentados se exhibe cierta ondulación entre caída y creación, donde los acontecimientos vitales se entrelazan con la fuerza de una búsqueda de comprensión de eso que hace parte de la experiencia de la vida: recibir la existencia de los padres cuando se nace, darla cuando se es madre y presenciar su término cuando los seres amados mueren.

Otra interpretación que ha tenido la estrecha cercanía entre las vivencias de la conocida poeta y su creación, señala que: “Anne Sexton (Massachusetts, 1928-1974) es la poeta *reality-show*: un corazón abierto, una mente en exhibición. Lo es al menos para quienes piensan que la poesía es imitación de la vida y no construcción de mundos”⁷⁰. Con ello, se subraya el riesgo de caer en un tipo de reduccionismo de la pluralidad y riqueza del proceso de escritura de la poesía cuando se pretende hacer encajar la letra y la humanidad de su autora.

Ahora bien, después de haber puesto en diálogo distintas apreciaciones sobre los datos biográficos y la poesía de Anne Sexton, resulta apropiado construir una

⁷⁰ SÁENZ, Ainhoa. Anne Sexton. Poesía Completa. En: El cultural. [en línea] 24-5-2013. p. 20 [Consultado 30 de enero de 2014]. Disponible en http://elcultural.es/version_papel/LETRAS/32862/Poesia_completa

mirada metodológica distinta, en tanto que no pretende reafirmar el correlato entre obra y vida, sino que propone seguir la apuesta planteada por Sexton, a saber: leer en clave de tensión, observar atentamente la dinámica entre los opuestos; y desdibujar fronteras y suelos firmes. En consecuencia, se percibe la conexión entre acontecimiento biográfico y su creación como resultado del conocimiento profundo de las implicaciones de estar vivo.

2.2. APROXIMARSE A LA MUERTE EN *ALL MY PRETTY ONES*

Luego de haber realizado una descripción puntual sobre los aspectos de la vida y obra de la autora que motiva y sirve de contexto al estudio que se adelanta, ahora es posible plantear el interrogante que guía el trabajo: ¿Qué elementos configuran el problema de la muerte en los poemas que componen la pieza *All My Pretty Ones* (1962) —*Todos mis seres queridos*—, de la escritora norteamericana Anne Sexton?; además, cabe mencionar que dicha pregunta implica indagar por aquellos elementos según los cuales se manifiesta la problematización de la muerte en la obra *All My Pretty Ones* (1962) —*Todos mis seres queridos*—⁷¹. Por ello, se persigue la construcción de una noción sobre la muerte y dar con los elementos que la configuran y problematizan.

De acuerdo con lo anterior, en este apartado se despliega el ejercicio analítico y hermenéutico necesario para dar cuenta de una respuesta a la cuestión formulada; y de esta forma, alcanzar el propósito de estas páginas. Para tal

⁷¹ La fuente tomada como referencia para desarrollar este apartado es la versión de la *Poesía completa* de Anne Sexton en edición bilingüe con traducción, introducción y notas de José Luis Reina Palazón, publicada en el 2013 por la editorial Linteo. Asimismo, es importante señalar que las transcripciones de las citas se realizaron siguiendo fielmente el original, donde no aparece en cursivas los versos en inglés, salvo en las ocasiones en que la autora emplea este recurso.

efecto, se presentan cada uno de los pasajes que permiten elaborar una lectura reconstructiva de la obra objeto foco de análisis.

Respecto a la pieza poética en cuestión es importante poner en relieve un hecho: a través de la experiencia de la lectura, la autora permite que el lector tenga contacto con la problematización del sentido de su propia existencia; porque, pone en tensión categorías vitales como la relación entre lo corporal y lo sacro; lo terrenal y lo sagrado; el sentido antes y después de la muerte; las faltas de los padres; la soledad y la búsqueda de Dios; la presencia de la muerte en la naturaleza; el extrañamiento de mundo; el vínculo de la muerte y el olvido; la vida; el amor; el silencio; la fragilidad y fuerza de la vida; entre otros. Categorías sujetas al entramado de imágenes y asociaciones poderosas de los poemas constitutivos de *All My Pretty Ones* (1962) —*Todos mis seres queridos*—.

Así, cuando se hace una lectura atenta al volumen citado, se asiste a la presencia de una expresión artística fuerte e íntima que interroga en primera persona, acerca de esos momentos límites y significativos, propios de la experiencia humana. Así, también lo destaca la crítica expectante de su trabajo: “I know of no poetry of our day which is more poignant, more intense, or more convincing than Anne Sexton’s”⁷².

Al seguir el camino trazado por la organización de los poemas presentes en la obra estudiada, paulatinamente, aparecen múltiples y diversas alusiones a la muerte; por esta razón, en líneas precedentes se exponen descriptivamente los elementos que se encuentran asociados.

En este orden de ideas, se halla en seguida la relevancia respecto al tratamiento de la muerte de los padres. Como se puede observar en seguida:

⁷² UNTERMEYER, Louis. The poetry of Anne Sexton. En: SEXTON, Anne. *All My Pretty Ones*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1962. s. p.

*Para mi madre, nacida en marzo de 1902, muerta en marzo de 1959
y para mi padre, nacido en febrero de 1900, muerto en junio de 1959.*

Está muerto, digo y de la iglesia me voy,
del rígido desfile a la tumba, disidente
Lleve la muerte sola el fúnebre coche hoy.
Es junio cansada estoy de ser valiente.

*—For my mother, born March 1902, died March 1959 and my father, born
February 1900, died June 1959 // Gone, I say and walk from church,/
refusing the stiff procession to the grave, / letting the dead ride alone in the
hearse. / It is June. I am tired of being brave—⁷³.*

Así, en un primer momento, a partir del fragmento reproducido, se ilustra la cercanía temporal entre la muerte de la madre y del padre. En el funeral del padre se aprecian elementos propios del ritual de entierro imperante en Occidente, cargado con la connotación propia de la tradición religiosa, pues están presentes: la iglesia, el cortejo y el coche fúnebre; aunque, se prescinde de datos que permitan identificar el rito de alguna facción específica de esa amplia tradición diversificada a causa del cisma protestante. Simultáneamente, es perceptible el dolor y el hastío experimentado por la hija que ha sufrido la pérdida de la madre y el padre con un intervalo aproximado de dos meses entre estos acontecimientos.

En un segundo momento, se presenta un escenario donde la muerte del padre parece quebrantar la posibilidad de conocer el pasado acerca del linaje familiar y la herencia. Según los siguientes versos:

¿Es este el padre de tu padre, el comodoro⁷⁴ ese,
en traje de cartero? Padre mío, tras morir
carece de importancia a quien mirar parece.
Nunca sabré que de estas caras el sentido era⁷⁵.

⁷³ SEXTON, Anne. Poesía completa. Ourense: Linteo, 2013. p. 125.

⁷⁴ Cabe notar que en Inglaterra y otras naciones, el rango designado como comodoro se refiere al capitán de navío cuando manda más de tres buques. También, puede entenderse como la persona que en los clubes náuticos tiene a su cargo la inspección y buen orden de las embarcaciones.

⁷⁵ Considérese el siguiente giro en la traducción: Nunca sabré todo lo que significan estas caras.

Las encierro en su libro y las lanzo fuera.

— (...) Is this your fathers's father, this commodore/ in a mailman suit? My father, time meanwhile/ has made it unimportant who you are looking for. / I'll never know what these faces are all about. / I look them into their book and throw them out—⁷⁶.

Aquí, la figura del abuelo muestra una oposición entre la autoridad investida en el rango de “comodoro” y su disminución cuando usa el traje de cartero. También afirma la pérdida del sentido y la herencia cuando se indica que después de la muerte del padre ha caducado la posibilidad de saber sobre los ancestros; por esto puede decirse que son objeto de una suerte de sepultura al cerrar y arrojar el álbum de fotos familiar. Este hecho supone un fuerte simbolismo si se repara en la pérdida de raíces en el mundo, ante la orfandad sufrida por la hija.

En un tercer momento, por medio de la visión lograda con el ritmo de las estaciones, se ve cómo fluctúa una suerte de alegría y dulzura que va descendiendo a un fuerte sentimiento de agresión del espacio íntimo instalado en el cuerpo y violado con el anuncio de una enfermedad, diagnosticada por el médico, que acecha a la hija, luego de la muerte de la madre; según se muestra a continuación:

1.

Tras la dulce promesa,
del verano la suave retirada
del cáncer de mamá, los meses de invierno de su defunción,
llego a esta consulta blanca con la sábana esterilizada,
su dura mesa, sus estribos, retengo la respiración
mientras, obligada, permito su estupro al guante grasiento,
para oír sobre mí al poderoso doctor igualar
mis males con los de ella
y que decide operar.

—1. // After the sweet promise, / the summer's mild retreat / from mother's cancer, the Winter months of her death, / I come to this white office, its sterile sheet, / its hard tablet, its stirrups, to hold my breath / while I, who must,

⁷⁶ Ibíd. p. 127.

allow the glove its oily rape, / to hear the almost mighty doctor over me
equate / my ills with hers / and decide to operate—⁷⁷.

En la confluencia de las estaciones, de la enfermedad y muerte de la madre, la consulta a la que acude la hija, emerge la fuerte imagen que supone la violación del cuerpo perpetrada por el examen del doctor, pero que representa la irrupción de la enfermedad, la muerte y la pérdida de identidad al ser equiparada con la madre.

Al continuar con el tema, se presencia la descripción del desarrollo del cáncer en el cuerpo de la madre. Tal como se aprecia aquí:

Creció en ella
tan simple como niño creció,
tan simple como una vez me albergó, gorda y grácil.

—It grew in her / as simply as a child would grow, / as simply as she housed
me once, fat and female—⁷⁸.

El cuerpo femenino, predispuesto por excelencia a la maternidad, entendida como apertura y tensión entre vida y muerte, acoge la enfermedad, la alimenta, la sostiene con la vitalidad de su naturaleza y su cuerpo, para dar vida o muerte. Según se observa en la tensa oposición entre el bebé y el cáncer, que crece y se desarrolla en la hija ahora equiparada con la madre.

En un cuarto momento, se muestra la afirmación del vínculo de vida con los padres. Por medio de este rasgo se comprende por qué es al padre a quien se expresa el deseo de morir, según se aprecia en esta línea: “Padre, padre, quisiera estar muerta”// “*Father, father, I wish I were dead*”⁷⁹.

⁷⁷ *Ibíd.* p. 135.

⁷⁸ *Ibíd.* 135.

⁷⁹ *Ibíd.* 161.

En segundo lugar, se encuentra la representación de la maternidad que implica la tensión entre vida y muerte, ahora desde la vivencia en primera persona, como se puede apreciar en las palabras retomadas aquí:

Me remonto en un aire hostil
sobre las mujeres puras en su quehacer⁸⁰,
sobre las cabezas coronadas de niñas al nacer.
Me caigo por las escaleras del cortil⁸¹
gritando *madre* a las puertas de la muerte, lanzada
vuelvo a mi propia piel, cosida donde estaba rajada.
Los nervios tiran como si alambres fueren
que de la pierna a la costilla ejercen su dominio.
Extraños, cuyos rostros ruedan como aros y
requieren mi brazo. Y soy elevada en mi pesebre⁸²
de aluminio.

—I soar in hostile air / over the pure women labor, / over the crowing heads
of babies being born. / I plunge down the backstair / calling *mother* at the
dying door, / to rush to my own skin, tied where it was torn. / Its nerves pull
like wires / snapping from the leg to the rib. / Strangers, their faces rolling like
hoops, require / my arm. I am lifted into my aluminum crib—⁸³.

En los versos anteriores se vislumbran imágenes surgidas de la vivencia de una cirugía por quien es el sujeto de expresión. En dichas imágenes se da el paralelo entre madre e hija, sostenido en su condición de mujeres, así como el hecho de coincidir en la enfermedad y la muerte. Asimismo, cabe resaltar la referencia a la maternidad encarnada en un cuerpo sometido a una operación, que yace en una mesa de cirugía; pero, al mismo tiempo, es incluida la referencia a la elevación que supone el estatus sagrado de dar vida, mediante la imagen de un pesebre, aunque en esta oportunidad la mujer que recrea la escena se encuentra en un plano más alto que las mujeres en su quehacer, de las niñas, de la madre, de su propio cuerpo, incluso de la sacralidad de la maternidad, mediante de la

⁸⁰ Nótese el giro en la versión: el término del texto original es *in labor*, el cual remite al trabajo de parto.

⁸¹ Obsérvese el giro en la versión: el término del texto original es *backstair*, el cual se refiere a las escaleras traseras o escondidas de una casa, generalmente usadas por el servicio.

⁸² Adviértase el giro en la versión: en el texto original el término *crib* remite, en su sentido principal, a la palabra cuna.

⁸³ *Ibíd.* p. 139.

transgresión; puesto que, esta dimensión es profanada debido a la presencia de la tabla de aluminio sobre la que se eleva y vuelve a su materialidad.

Luego, al extender la experiencia de la operación, esa primera persona da cuenta de su estado de “recuperación” del siguiente modo:

Cuatro días fuera de casa acecho tendida
en mi parapeto mecánico con dos almohadones
bajo mis codos, tan blandos como cojines de rezo⁸⁴.
Mis rodillas trabajan con la cama que enderezo
electrónicamente. A la fuerza de la mentira se olvida
Que debería oír, pero no llega. Dios sabe razones
Que pensé para obligarme a morir, pero salvada
Estoy, recuerdo a mi madre, el sonido de sus
Buenos días, el olor de naranja y mermelada.

—Four days from home I lurk on my / mechanical parapet with two pillows /
at my elbows, as soft as praying cushions. / My knees work with the bed that
runs / on power. I grumble to forget the lie / I ought to hear, but don't. God
knows / I thought I'd die-but here I am, / recalling mother, the sound of her
/good morning, the odor of orange and jam—⁸⁵.

En el estado descrito se confiesa el deseo de morir, al tiempo que se señala cómo la madre la ha retenido en la vida y es su voz al decir “Buenos días” y los olores del desayuno familiar, naranja y mermelada, la causa para continuar su vida, atada por el oído y el olfato, dados por la madre.

Posteriormente, la imagen de la maternidad deja de verse a través de la perspectiva de la hija; pues, ahora es una mujer con potencial de dar vida, enfrentada a una situación en la que ha perdido la ocasión de otorgarla. Según indican estas palabras:

*Alguien que podría haber nacido
Desapareció.*

⁸⁴ Cabe señalar que es este fragmento la postura del suplicante es relocalizada, puesto que para rezar ya no se apoya en las rodillas, sino en los codos.

⁸⁵ *Ibíd.* p. 140.

En el momento en que la tierra fruncía su boca,
Cada capullo se desataba de su nudo,
Yo me puse otros zapatos y me fui al sur.

Pasados los Montes Azules, donde
Pensilvania se encorva interminablemente,
Vestida, como un gato al pastel, con su pelo verde,
Las carreteras hundidas como una tabla de lavar gris,
Donde, en verdad, el piso se parte funestamente,
Una fosa oscura desde la que se ha vertido el carbón,

*Alguien que podría haber nacido
Desapareció.*

la hierba tan erizada y tiesa como cebollinos
y me pregunto cuándo el suelo se romperá
y me pregunto cómo sobrevive lo que es frágil;

en Pensilvania encontré a un hombrecillo,
no Rumpelstilzchen, no, nada de eso...
él tomó la plenitud que comenzó el amor.

Volviendo al norte, incluso el cielo se adelgazó
Como una ventana alta mirando a ningún lado.
La calle estaba plana como una hojalata.

*Alguien que podría haber nacido
Desapareció.*

Sí, mujer, tal lógica lleva
A pérdida sin muerte. O di lo que pensabas,
Cobarde...ese niño que yo sangro.

—*Somebody who should have been born / is gone. // Just as the earth
puckered its mouth, / each bud puffing out from its knot, / I changed my
shoes, and then drove south. // Up past the Blue Mountains, where /
Pennsylvania humps on endlessly, / wearing, like a crayoned cat, its green
hair, // its roads sunken in like a gray washboard; / where, in truth, the
ground cracks evilly, / a dark socket from which the coal has poured, //
Somebody who should have been born / is gone. // the grass as bristly and
stout as chives, / and me wondering when the ground would break, / and me
wondering how anything fragile survives; // up in Pennsylvania, I met a little
man, / not Rumpelstilskin, at all, at all... / he took the fullness that love began.
// Returning north, even the sky grew thin / like a high window looking
nowhere. / The road was as flat as a sheet of tin. // Somebody who should
have been born / is gone. // / Yes, woman, such logic will lead / to loss*

without death. Or say what you meant, / you coward...this baby that I
bleed—⁸⁶.

Los versos citados se inauguran con una afirmación, posteriormente reiterada, que representa un nacimiento interrumpido; después, se amplía con las circunstancias del camino recorrido en invierno por una mujer, con dirección al sur. Además, el paisaje se va transformando entre azul y el verde, colores que contrastan con el gris de la carretera y se mueven hasta el negro de la fosa con carbón. En seguida, se nota la contraposición entre la fertilidad de la tierra que también sirve de fosa; con ello, se manifiesta la tensión intrínseca a la vida, bajo la pregunta sobre la sobrevivencia de lo que es frágil. Finalmente, cabe señalar el encuentro con un hombre representado en oposición al personaje del folclor de los cuentos de hadas que engaña princesas, como se retrata en la tradición de los conocidos hermanos Grimm, así que menos popular, este hombre se lleva algo creado por el amor en el descenso emprendido hacia el sur; una vez cumplida la cita con ese hombre, ella retorna al norte con la sentencia que condensa el conocimiento de la pérdida de un niño atado a su sangre.

En tercer término, se puede apreciar la asociación de la muerte y la naturaleza, donde ambas se vinculan de modo cercano y tienen diversos signos y manifestaciones. Un ejemplo de esta relación se halla en estos versos:

Alguien ha muerto.
Incluso los árboles lo saben,
esos pobres viejos danzarines que salen a escena
lascivamente, chales total verde-guisante y
el espinazo como un palo.

—Someone is dead. / Even the trees know it, / those poor old dancers who
come on lewdly, // all pea-green scarfs and spine pole—⁸⁷.

⁸⁶ *Ibíd.* pp. 142-143.

⁸⁷ *Ibíd.* pp. 129-130.

En ellos se muestra el conocimiento sobre la muerte que tienen los árboles, en tanto forman parte de ese instinto primigenio, donde convive la faceta más salvaje y sensual, junto a la sabiduría sobre la vida y la muerte. De este modo, se llega a la certeza de que la vitalidad y la muerte son acogidas por la naturaleza.

En este sentido, en la obra en cuestión, se percibe cómo el ser humano es cobijado por ese conocimiento sobre el entorno natural, al incluir el imaginario acerca de la mujer próxima a la naturaleza. Según se verifica en las palabras citadas:

La ciudad existe sólo
allí donde un árbol de hojas negras crece
como una mujer ahogada hacia al cielo ardiente.
La ciudad está en silencio. La noche hierve con once estrellas.
¡Oh, noche estrellada, noche estrellada! Así es
como yo quiero morir:
dentro de esa bestia precipitada de la noche,
sorbida por el gran dragón⁸⁸, separarme
de mi vida sin bandera,
sin vientre,
sin grito.

—The town does not exist / except where one black-haired tree slips / up like
a drowned woman into the hot sky. / The town is silent. The night boils with
eleven stars. / Oh starry starry night! This is how / I want to die. // It moves.
They are all alive. / Even the moon bulges in its orange irons / to push
children, like a god, from its eye. / The old unseen serpent swallows up the
stars. / Oh starry starry night! This is how/ I want to die: // into that rushing
beast of the night, / sucked up by that great dragon, to split / from my life with
no flag, / no belly, no cry—⁸⁹.

Emergen las imágenes del negro; la elevación hacia la bóveda celeste, lejos de lo terrenal, mediante ese interregno dado por el elemento del agua; el silencio, la noche; la separación; y la negación del rito introducen rasgos característicos de la preparación para la muerte en el imaginario de una muerte deseada, opuesta al descenso bajo la tierra, imperante en la mitología occidental. En contraposición, este deseo de muerte plasmado indica la ascensión hacia las estrellas sin más

⁸⁸ Constelación circumpolar del norte situada entre la Osa Mayor y la Osa Menor.

⁸⁹ *Ibíd.* p. 132.

ritual de transición que el agua⁹⁰, privándose así de aquello que la ata al plano terrenal.

En otro momento, puede encontrarse una visión opuesta, donde se da un escenario de muerte con un descenso al mar, antecedido por una postura horizontal que recuerda el movimiento corporal de los animales, si se observa que ellos se “tienden para morir”. Según se corrobora aquí: “Cuando me tendí para morir, mi amor descendió al Craigy’s Sea” “*When I lay down for death / my love came down to Craigy’s Sea*”⁹¹.

De acuerdo con los aspectos revisados hasta ahora, se ha podido observar que la espacialidad y el movimiento son recurrentes en las imágenes sobre la muerte. En este sentido, no resulta contradictorio profundizar en las representaciones de la muerte escondidas en el cuerpo. Por esta razón, se revisa, como cuarto punto.

Respecto a este asunto, se considera acertado leer detenidamente los pasajes presentados a continuación:

No hay por qué preocuparse,
mi poderoso doctor da sus razones.
Acepto, pensando que la muerte de la mujer
ha de acaecer en determinadas estaciones,
Pensando que comprar vida es valor a retener.
Salgo, una hoja áspera crujiendo,
choco con los restos de tallos vanos
que los céspedes fueron del verano.

—No reason to be afraid, / my almost mighty doctor reasons. / I nod, thinking
that woman’s dying / must come in seasons, / thinking that living is worth

⁹⁰ Agua: elemento de transición entre planos. También podría incluirse la idea de bautismo y preparación para un plano superior, en este caso ese elemento ritual no está enmarcado de modo explícito en la tradición, pero si puede considerarse como el elemento que permite el paso de la tierra al cielo.

⁹¹ *Ibíd.* p. 175.

buying. / I walk out, scuffing a raw leaf, / kicking the clumps of dead straw / that were this summer's lawn—⁹².

2.

(...) Real: la muerte también está en el huevo.

Real: el cuerpo es mudo, es carne operable
Mañana al quirófano. Sólo el verano fue agradable.

—2.// (...) Fact: death too is in the egg. / Fact: the body is dumb, the body is meant. / And tomorrow the O. R. Only the summer was sweet—⁹³.

En este primer fragmento converge el imaginario sobre el cuerpo, comprendido como sujeto a los avatares del tiempo, a los ciclos de la naturaleza. Por esta razón, es posible la identificación entre las etapas de la vida y las estaciones, donde la salud y la plenitud se asocian al verano quebrantado por la enfermedad, que supone una separación entre el cuerpo y la fuerza vital; en tanto que es presentado como mera materialidad en forma de la carne y la ausencia de voz.

En otro poema titulado “En el profundo museo”, desde la posición del Yo se describe el escenario donde el cuerpo y la conciencia se debaten acerca de la “efectualidad” de la muerte. Así, se percibe en los versos reproducidos:

Dios mío, Dios mío, ¿En qué lugar extraño estoy aquí?
¿No estoy muerto, sangre por los postes no corrió,
no buscan aire los pulmones, por los pecados allí
de todos muerto, mi boca agria su alma no entregó?
¿sin duda mi cuerpo se acabó? ¿Morí seguramente?
Y sin embargo, lo sé, estoy aquí. ¿Qué lugar sería?
Frío y extraño, ardo de vida. Mentí ciertamente.
Sí, he mentido. O en una condenable cobardía
mi cuerpo no quiso entregarme. Toco a mí
lado un tejido, mis manos y mis mejillas
Están frías.
Si esto es el infierno, el infierno no es demasiado,
Ni tan especial ni tan horroroso como se me decía.

—My God, my God, what queer corner am I in? / Didn't I die, blood running
down the post, / lungs gagging for air, die there for the sin / of anyone, my

⁹² Ibíd. p. 136.

⁹³ Ibíd. p. 137.

sour mouth giving up the ghost? / Surely my body is done? Surely I died? / And yet, I know, I'm here. What place is this? / Cold and queer, I Sting with life. I lied. / Yes, lied. Or else in some damned cowardice / my body would not give me up. I Touch/ fine cloth with my hands and my cheeks are cold. / If this is hell, then hell could no to be much, / neither as special nor as ugly as I was told—⁹⁴.

Aquí ese Yo/ I se cuestiona acerca de la realidad de su estado, pues no puede establecer con certeza su condición, ni su lugar. También, se identifica la contrariedad propia del estado de ignorancia respecto a la muerte, cuando ese Yo contrapone las evidencias de su muerte y de su no muerte, entre las que cabe destacar: uno, la ausencia de sangre; dos, la frialdad de su cuerpo; tres, su alma no ha sido separada de la materialidad; cuatro, relaciona su experiencia con estar en el infierno. No obstante, esa suerte de conciencia que pone en tela de juicio su propia muerte, se mantiene en la vida al atribuir sensaciones táctiles y actitudes como la mentira, la cobardía, el saber y el ignorar. Todo esto mantiene en suspenso la dificultad expresada en el límite entre la vida y la muerte.

En un quinto momento, se puede notar el desplazamiento de la muerte propia hacia la muerte de Otro, provisto de acciones y actitudes que dan cuenta de cómo son pensados los personajes a través de la obra. Así se advierte en los siguientes apartes citados:

Ay, amor, ¿por qué discutimos así?
Estoy cansada de tu charla piadosa.
Igual de cansada estoy de los muertos.
Ellos no quieren escuchar,
Así que déjalos en paz.
Sal por fin del cementerio,
Ellos están ocupados con su estar muertos.

—Oh, love, why do we do we argue like this? / I am tired of all your pious talk. / Also, I am tired of all the dead. / They refuse to listen, / so leave them alone. / Take your foot out of the graveyard, / they are busy being dead—⁹⁵.

(...)Me niego a recordar a los muertos.
Y los muertos se aburren de todo eso.
Pero —tú, adelante,

⁹⁴ *Ibíd.* pp. 146-147.

⁹⁵ *Ibíd.* p. 141.

Insiste, vuelve
Al cementerio,
Échate donde crees que están sus caras;
Replica con frescura a tus viejas pesadillas.

—I refuse to remember the dead. / And the dead are bored with the whole thing. / But you-you go ahead, / go on, go on back down / into the graveyard, / lie down where you think their faces are; / talk back to your old bad dreams—⁹⁶.

En estos dos fragmentos se nota cómo, a partir de un momento de la vida cotidiana, que suscita un sentimiento de aburrimiento, se incluye el tema de la muerte personificada en los cadáveres que tienen por ocupación su estado y que, debido a ello, no pueden escuchar ni atender a los vivos. Además, se advierte un juego entre los muertos y el vivo que desea que ellos den cuenta de algo que únicamente se encuentra en el orden de las pesadillas.

Al continuar con ese juego dialéctico entre opuestos emerge la imagen retratada en los apartes extraídos del poema titulado “Fantasmas”:

Algunos fantasmas son mujeres,
ni abstractas ni pálidas,
sus pechos tan flácidos como pescado muerto.
No brujas, sino fantasmas
que vienen, moviendo sus brazos inútiles
como sirvientes despedidos.

No todos los fantasmas son mujeres,
he visto otros:
hombres gordos con barrigas blancas,
llevando sus genitales como trapos viejos.
No demonios, sino fantasmas.
Este patatea con pies desnudos, dando tumbos
encima de mi cama

—Some ghost are women, / neither abstract nor pale, / their breast as limp as killed fish. / Not witches, but ghosts / who come, moving their useless arms / like forsaken servants. // Not all ghosts are women, / I have seen

⁹⁶ Ibíd. p. 142.

others; / fat, white-bellied men, / wearing their genitals like old rags. / Not devils, but ghosts. / This one thumps barefoot, lurching / above my bed—⁹⁷.

Pero eso no es todo.
Algunos fantasmas son niños.
No ángeles, sino fantasmas:
enchinándose como tazas rosas de té
sobre los cojines, o respingando,
muestran sus traseros inocentes, lloriqueando
por Lucifer.

—But that isn't all. / Some ghosts are children. / Not angels, but ghosts; / curling like pink tea cups / on any pillow, or kicking, / showing their innocent bottoms, wailing / for Lucifer—⁹⁸.

Se vislumbra la muerte en la manifestación del fantasma y en dicha forma se observan opuestos, configurados según el imaginario respecto a las mujeres, los hombres y los niños, cuando no pertenecen a la clase de los vivos. De acuerdo con esto, las mujeres no son brujas, sino fantasmas; los hombres no son demonios, sino fantasmas; y los niños no son ángeles, sino fantasmas.

Al mismo tiempo, cabe mencionar que la figura del fantasma representa apertura, en tanto que acoge, sin distinción, a niños, mujeres y hombres, quienes tienen por rasgo común el deterioro de su cuerpo. También, al cierre de las palabras transcritas más arriba, se halla una imagen interesante: “(...) lloriqueando por Lucifer”, donde el llanto infantil remite a una reacción causada por el componente mitológico atado al nombre propio de la frase; aunque no se determina si los fantasmas niños padecen suplicio alguno o si se compadecen por la caída de la primera estrella de la mañana, como se puede ver retratado a Lucifer en tradiciones mitológicas anteriores a la cristiandad.

En otro momento, al transcurrir la lectura del volumen *Todos mis seres queridos* (1962) —*All My Pretty Ones*— se encuentra una alusión a la culpa presente ante

⁹⁷ *Ibíd.* p. 148.

⁹⁸ *Ibíd.* p. 149.

la muerte de otro: “He perdonado a los viejos actores su muerte”⁹⁹. La culpa es resarcida al otorgarse el perdón ante la falta que constituye socavar el sentido y comprensión del fin de la vida, porque termina su representación.

Por otra parte, en el siguiente fragmento se puede observar el intersticio entre rasgos opuestos de la vida y la muerte:

Lunes
Querido,
nieva, nieve grotescamente,
sobre los pequeños rostros de los muertos.
Los queridos gritones, muertos hace un año,
enterrados uno junto al otro
como pequeños reyezuelos.
¿Pero por qué he de quejarme?
Los muertos se dan vuelta casualmente,
Pensando...

—Monday / Dearest, / It is snowing, grotesquely snowing, / upon the small faces of the dead. / Those dear loudmouths, gone forever a year, / buried side by side / like little wrens. / But why should I complain? / The dead turn over casually, /thinking...—¹⁰⁰.

(...)Como todos los muertos
Airea su disfraz,
lo sacude y suavemente baja la persiana,
descolorida como una película vieja.
Ahora se ha ido
como tú te has ido.
Pero él me pertenece como una maleta perdida.

—Like all the dead / he picks up his disguise, / shakes it off and slowly pulls down the shade, / fading out like an old movie. / Now he is gone / as you are gone. / But he belongs to me like lost baggage—¹⁰¹.

Aquí aparece la asociación entre el frío del invierno y el entierro de aves de colores vivaces, de vuelo errático y pequeñas, así como la ruptura entre aquello que pertenece al aire frente a lo que está bajo tierra a causa de la muerte. No

⁹⁹ *Ibíd.* p. 163.

¹⁰⁰ *Ibíd.* p. 181.

¹⁰¹ *Ibíd.* p. 185.

obstante, permanecen rasgos de los vivos en los muertos desde hace un año, pues ellos gritan, piensan, se voltean, tienen trajes y rostros. Además, es palpable la conexión entre la muerte y la idea de ausencia, generadas en el vacío experimentado por quien se queda.

Como quinto elemento en la disertación, se aprecia una idea recurrente con la que se asocia la muerte, a saber, el sueño. Un ejemplo de dicha afirmación se halla en seguida:

En sueño de fiebre, soy incapaz
de conocer quién eres exactamente:
colgado como un cerdo expuesto,
las delicadas muñecas,
la barba, babeando sangre y vinagre;
enganchado en tu propio peso,
sacudiéndote hacia la muerte bajo el letrero
de tu nombre.

—Sleeping in fever, I am unfit / to know just who you are: / hung up like a pig
on exhibit, / the delicate wrists, / the beard drooling blood and vinegar; /
hooked to your own weight, / jolting toward death under your nameplate—
¹⁰²

(...)Cada uno en ese gentío necesita un baño.
Yo estoy vestida de harapos.
La madre viste de azul. Tú rechinas los dientes y con cada nuevo aliento se abren tus
fauces y baja tu pañal.
Yo no soy culpable
de todo eso. Yo no conozco tu nombre.

Hombre flaco, tú eres la culpa de alguien.
Tú estás montado en oscuros palos—
un pájaro de madera construido por un ropavejero
para un loco que creyó
que podría prender vuelo. Ahora tú das vueltas
En tu sueño, mareado.
Por tu propio aliento, pobre viejo convicto.

—Everyone in this crowd needs a bath. / I am dressed in rags. / The mother
wears blue. You grind your teeth / and with each mew breath / your jaws
gape and your diaper sags. / I am not to blame / for all this. I do not know
your name. // Skinny man, you are somebody's fault. / You ride on dark
poles— / a wooden bird that a trader built / for some fool who felt / that he

¹⁰² *Ibíd.* p. 145.

could make the flight. Now you roll / in your sleep, seasick / on your own
breathing, poor old convict—¹⁰³.

En esas palabras se infringe el orden entre el mundo onírico y el de la vigilia, donde el primero permite un tipo de conocimiento acerca de asuntos de carácter divino; pues, mediante un estado delirante ocasionado por la fiebre, se consigue ver otra versión del mito de la crucifixión, donde se da una visión extensa, tanto de quien padece como de los observadores. En esta mirada confluyen rasgos como la culpa, la locura, el vuelo en una cruz convertida en pájaro de madera; todos ellos parecen responder a una concepción de la muerte como respuesta a una deuda con la divinidad. Otro aspecto que no se debe pasar por alto tiene que ver con la distorsión del tiempo, del espacio y del reconocimiento presentes en el fragmento destacado; porque apuntan a la puesta en tensión acerca del conocimiento proveniente de un estado alterado de conciencia.

También, en el decurso de la lectura a la colección de poemas foco de estas páginas, el sueño es la antesala de la muerte familiar y placentera, si se atiende a la descripción recuperada en estos versos:

Cansada de caras que no conozco
y ahora pienso que la muerte comienza.
La muerte comienza como un sueño,
lleno de objetos y la risa de mi hermana.

—I'm tired of faces that I don't know / and now I think that death is starting. /
Death starts like a dream, / full of objects and my sister's laughter—¹⁰⁴.

En estos versos la muerte está ligada a quien sueña por los lazos de sangre, por los objetos que le rodean y por los recuerdos agradables. De esta forma, se resta el carácter amenazante y oscuro de la muerte, al ser sustituido por un buen sueño, uno cercano y familiar; y por tanto, acogedor.

¹⁰³ *Ibíd.* p. 146.

¹⁰⁴ *Ibíd.* p. 153.

Después de haber rastreado las referencias a la muerte en el primero de los dos volúmenes de poemas en los que se basa esta investigación, *All My Pretty Ones* (1962) —*Todos mis seres queridos*—, está dado el contexto desde el cual se ofrece una respuesta, por lo menos aproximada, al interrogante que ha motivado esta búsqueda: ¿Cuáles elementos configuran el problema de la muerte en los poemas que componen las piezas *All My Pretty Ones* (1962) —*Todos mis seres queridos*—, de la escritora norteamericana Anne Sexton?

Por una parte, cabe indicar que la muerte es concebida, en general, como un estado, donde se posibilitan los movimientos dialécticos, originados por el carácter agónico entre la vida y la muerte; en tanto que la segunda está siempre presente en la primera con múltiples manifestaciones y forma parte de su sentido. En modo específico, la muerte representa la tensión indisociable entre ella y la vida. Allí, aquello que se puede experimentar con plena conciencia pertenece al orden de la existencia y por vía privativa se construye la posibilidad de comprensión de su término. Así, esta última se puede pensar como apertura y acogida del sentido de aquella.

Por otro lado, resulta pertinente señalar tres elementos que problematizan la comprensión sobre la muerte en la obra objeto de análisis, descritos en estos términos: uno, la imposibilidad del yo para experimentarla; dos, la acogida de la mujer de la tensión entre vida y muerte en su cuerpo; y tres, la inmediatez de la muerte en la naturaleza.

Tal como se pudo apreciar, el yo, es decir, la primera persona que constituye la voz narradora persistente en la obra en cuestión, se caracteriza por la dificultad de experimentar de forma concreta e inmediata la muerte. Lo hace por medio del deseo de la muerte propia, la vivencia de la pérdida del padre, la madre, el hijo y el otro. También, la enfermedad aparece como instancia cercana al fin de la

existencia, pero ofrece la posibilidad de retorno. De acuerdo con esto, el término de la vida se torna en experiencia límite o definitiva del yo.

Asimismo, en los fragmentos analizados se aprecia cómo la mujer acoge en su cuerpo la tensión originaria de modo inmediato, aunque esto no le concede una comprensión acabada sobre una u otra; por el contrario, dicha inmediatez constituye un elemento que problematiza la comprensión sobre la muerte tan próxima al cuerpo capaz de gestar la vida.

En este orden de ideas, en la naturaleza están presentes los opuestos desde donde se aproxima el ser humano al sentido de la vida y la muerte. Sin embargo, resulta problemático el nivel de conciencia que puede alcanzarse sobre ellos. En consecuencia, la naturaleza expresa la conjunción de los dos contrarios primigenios (vida y muerte) y de los cuales emergen el resto de disímiles que permiten al ser humano establecer vínculos con su entorno; en otros términos, en la naturaleza misma se problematiza la muerte en razón a que representa una carencia respecto a la adquisición de conocimiento acerca de este estado absoluto.

2.3. INDAGAR SOBRE LA MUERTE EN *LIVE OR DIE*

Luego de haber explorado la concepción y el problema en torno a la muerte en la obra *All My Pretty Ones* (1962), es momento de emprender la búsqueda por los rasgos propios acerca de este problema en la pieza titulada *Live or Die* (1966)¹⁰⁵. Para tal fin, se retomarán pasajes de la colección de la escritora norteamericana citada, donde se trate el tema central de la investigación que se adelanta.

¹⁰⁵ La fuente tomada como referencia para desarrollar este apartado es la versión de la *Poesía completa* de Anne Sexton en edición bilingüe con traducción, introducción y notas de José Luis Reina Palazón, publicada en el 2013 por la editorial Linteo. Asimismo, es importante señalar que las transcripciones de las citas se realizaron siguiendo fielmente el original, donde no aparece en cursivas los versos en inglés, salvo en las ocasiones en que la autora emplea este recurso.

Asimismo, cabe mencionar que la pregunta que orienta el análisis de cada uno de los pasajes retomados en este apartado puede plantearse así: ¿Qué elementos configuran el problema de la muerte en los poemas que componen *Live or Die* (1966)? Este interrogante representa la herramienta propicia para alcanzar el objetivo propuesto.

Pero, antes de iniciar el abordaje del problema que ocupa estas páginas, es importante notar que el cuerpo de poemas contenido en esa pieza representa un ejercicio asociativo simbólico donde se reflejan consideraciones acerca de temas con una importancia significativa para la existencia humana tales como la guerra, el rol del padre y el esposo, el poder del sacerdote y el médico, la feminidad, la locura, la búsqueda de Dios y la muerte, entre otros tópicos derivados de los subrayados aquí.

Las diversas temáticas que confluyen en la obra objeto de discusión se desarrollan con fuerza en la composición poética exhibida por Anne Sexton de forma clara y contundente, como bien lo señala la presentación de *Live or Die* (1966): “*The poet speaks with total frankness, her imagery and reference brilliant and hard as diamonds. It is impossible for her to be banal. Much of her experience is rendered as nightmare but it is significant that the final poem is stunningly affirmative, its title the single command “Live”*”. En este comentario reproducido se destaca la conexión entre la composición y la franqueza de la autora; además, permite notar que la experiencia subyace a la creación poética y en este sentido, se convierte en su motivación. También, en un sentido más concreto, es relevante indicar que la experiencia, base de su inspiración, es esencialmente femenina, según las líneas traídas a colación: “*This collection is a striking body of work by a poet whose experience is intensely female, whose poetry is strong and powerful*”.

Ahora, una vez comprendido el rasgo distintivo de la colección de poemas a estudiar, es adecuado iniciar el análisis de aquellos pasajes que permitan

reconfigurar la presencia del problema de la muerte. Por consiguiente, en seguida se atenderá a doce puntos donde se muestran las formas de su representación.

Así, en primer lugar, con una preeminencia destacable se encuentra la tensión entre vida y muerte como una de las fuentes de representación fundante de la obra; por ello, el lector que se acerca a esta colección se ve desde el inicio sujeto a tomar partido por uno u otro orden: vive o muere, tal como se evidencia en el epígrafe que abre el libro *Live or Die* (1966): “(...) ¡No llores, idiota!/ Vive o muere,/ Pero no envenenes todo...”¹⁰⁶. Con ese llamado de atención, se insta a tomar una decisión frente a una encrucijada causada por el dolor o una experiencia límite ante la que el sujeto se encuentra suspendido.

Esta tensión se expande por las palabras y toma diferentes formas, una de ellas está vinculada a la facultad de tener descendencia, propia de las mujeres. Como se ve en el siguiente pasaje:

Pensaba en un hijo...
¡Tú! El nunca alcanzado,
el nunca germinado ni desatado,
tú de los genitales que yo temía,
del rabito y del aliento del cachorro.
¿Te daré mis ojos o los suyos?
¿Serás David o Susana?
(Estos dos nombres escogí y escuché atenta su sonido) (...)

—I was thinking of a son.../ You! The never acquired, / the never seeded or unfastened, / you of the genitals I feared, / the stalk and the puppy's breath. / Will I give you my eyes or his? / Will you be the David or the Susan? / (Those two names I picked and listened for) (...)—¹⁰⁷.

En este primer extracto se advierte el movimiento dialéctico entre lo posible y lo no efectuado, entre la expectativa de dar vida a un niño o a una niña, que se ve

¹⁰⁶ BELLOW, Saul. Citado por SEXTON, Anne. “Live or Die”. En: Poesía completa. Ourense: Linteo, 2013. p. 189.

¹⁰⁷ SEXTON, Anne. Poesía completa. Ourense: Linteo, 2013. p. 250.

truncada por tener asilo únicamente en el pensamiento, es decir, se trata de una idea no realizada corporalmente, un hijo que se queda en el sonido de un nombre. Y, un poco más delante de las líneas comentadas, el movimiento dialéctico continúa:

Todo eso sin ti—
dos días se han ido en sangre.
Yo misma moriré sin bautismo,
una tercera hija que les daba igual¹⁰⁸.
Mi muerte ocurrirá el día de mi santo.
¿Qué tiene de malo el día de mi santo?
Es sólo un ángel de sol.
Mujer,
tejiendo una tela sobre los tuyos,
un veneno fino y enredado.
Escorpión,
mala araña—
¡Muere!

Mi muerte desde las muñecas,
dos etiquetas con nombres,
sangre llevada como un ramillete prendido para florecer,
uno a la izquierda y otro a la derecha—.
Es una habitación cálida,
el lugar de la sangre.
¡Dejad la puerta abierta de par en par!

Dos días para tu muerte
y dos días hasta la mía.

¡Amor! Esa enfermedad roja—
año tras año, David, ¡me volverás loca!
¡David! ¡Susana! ¡David! ¡David!
llena, despeinada, silbando en la noche,
nunca envejeciendo,
siempre esperándote en la puerta...
año tras año,
mi zanahoria, mi repollo,
te habría poseído antes que todas las mujeres,
diciendo tu nombre,
diciéndote el mío.
7 de noviembre de 1963.

¹⁰⁸ Adviértase este giro en la versión: Yo misma moriré sin bautismo, una tercera hija por la que ellos no se preocuparon.

—All this without you —two days gone in blood. / I myself will die without baptism, a third daughter they didn't bother. / My death will come o non my name day. / What's wrong with the name day? / It's only an angel of the sun. / Woman, / weaving a web over your own, / a thin and tangled poison. / Scorpio, / bad spider— / die! // My death from the wrists, / two name tags, / blood worn like a corsage / to bloom / one on the left and one on the right- / It's a warm room, / the place of the blood. / Leave the door open on its hinges! // Two days for your death / and two days until mine. // Love! That red disease— / year after year, David, you would make me wild! / David! Susan! David! David! David! / full and disheveled, hissing into the night, never growing old, / waiting always for you on the porch.../ year after year, / my carrot, my cabbage, / I would have possessed you before all women, / calling your name, / calling you mine. // *November 7, 1963* —¹⁰⁹.

En las líneas citadas se repara en las imágenes poderosas de la sangre que corre, para aludir a la muerte del posible hijo en esos dos días en sangre, así como a la muerte de la madre que, una vez no alcanzado el hijo, hace correr la sangre a través de las dos puertas abiertas por sus muñecas. Cada herida, tiene un nombre, aquellos que fueron pensados ante la posibilidad de engendrar vida. En contraposición, permanece el fluido corriendo por el cuerpo mantiene la fuerza vital.

Otra imagen poderosa se halla en la mujer que teje, pues en ella confluyen dos vertientes: una, la mujer laboriosa que cuida y teje el vestido de la familia; otra, una mujer que fabrica la mortaja para cubrir a los suyos, al diseminar el veneno que lleva dentro. Ella debe morir porque no personifica la plenitud de la vida. Por ello, busca el momento propicio para acabar con su existencia, y lo encuentra al modificar el significado del día de su nacimiento transformado en la fecha cuando año tras año, luego aguardar infructuosamente al hijo habrá de intentar acabar con la espera; además, hay que notar que no ha sido bendecida por rito alguno, lo que la transforma en un ser sin importancia para quienes la han traído al mundo.

¹⁰⁹ *Ibíd.* pp. 250-252.

Una última imagen que bien vale la pena destacar, es aquella donde se define al amor como una enfermedad roja, puesto que se da en y por la sangre, si se tiene en cuenta el movimiento hacia la locura que desencadena el deseo de poseer al hijo mediante el nombre dado por la madre. De esta manera, el amor tiene una fuerza capaz de construir y mantener la vida, al tiempo que tiene la facultad de destruir, como esa enfermedad basada en el deseo desatado por el amor hacia el hijo.

En el poema titulado “Querer morir” se sigue observando la dinámica entre una y otra fuerza: la vida y la muerte, que se encuentran para describir el paso por los recuerdos, en el transcurrir del tiempo. Según las siguientes líneas:

Ya que me preguntas, la mayoría de los días no recuerdo.
Paseo con mis vestidos, no se me nota ese viaje.
Entonces vuelve la casi indescriptible lujuria.

Ni siquiera entonces tengo yo algo contra la vida.
Conozco bien las briznas de hierba que mencionas,
los muebles que has colocado al sol.

Pero los suicidas tienen un lenguaje especial.
Como carpinteros quieren saber *qué herramientas*.
Nunca sin embargo *por qué construir*.

Dos veces me he manifestado
simplemente a mí misma,
he poseído al enemigo, he comido al enemigo,
he asumido su arte, su magia.

No he pensado en mi cuerpo en el punto crítico.
Incluso la córnea y el último resto de orina se fueron.
Los suicidas han engañado siempre al cuerpo.

Nacidos muertos, no siempre mueren,
Pero deslumbrados, no pueden olvidar una droga tan dulce
que incluso los niños mirarían sonrientes.

¡Empujar toda esta vida bajo tu lengua! —
eso se vuelve pasión por sí mismo.

La muerte es una triste canina¹¹⁰; magullada, dirías tú, (...)

Allí equilibrados, los suicidas se encuentran a veces,
rabiosos contra el fruto, una luna bombeada,
dejan el pan que confundieron con un beso,
dejan la página del libro abierta por descuido,
dejan algo sin decir, el teléfono descolgado
y el amor, sea lo que sea, una infección

—Since you ask, most days I cannot remember, / I walk in my clothing,
unmarked by that voyage. / Then the almost unnameable lust returns. //
Even the I have nothing against life. / I know well the grass blades you
mention, / the furniture you have placed under the sun. // But suicides have a
special language. / Like carpenters they want to know *which tools*. / They
never ask *why build*. // (...) // In this way, heavy and thoughtful, / warmer
than oil or water, / I have rested, drooling at the mouth-hole. // I did not think
of my body at needle point. / Even the cornea and the leftover urine were
gone. / Suicides have already betrayed the body. // Still-born, they don't
always die, / but dazzled, they can't forget a drug so sweet / that even
children would look on and smile. / To thrust all that life under your tongue!
— / that all by itself, becomes a passion. / Death's a sad bone; bruised you'd
say, // (...) // Balanced there, suicides sometimes meet, / raging at the fruit, a
pumped-up moon, / leaving the bread they mistook for a kiss, // leaving the
page of the book carelessly open, / something unsaid, the phone off the hook
/ and the love, whatever it was, an infection—¹¹¹.

El poema reproducido, casi completo, señala la tensión vivida constantemente por el suicida, ese ser que experimenta de forma tan profunda la fascinación por la muerte, dándole una aureola cargada de significado a la vida y a los objetos de la cotidianidad. De este modo es posible percibir el doble filo en cada rincón: en la memoria, en el cuerpo, en el deseo, el amor, la naturaleza y los objetos diarios.

Asimismo, en esa herida abierta se vislumbra la seducción encerrada en la muerte, un deseo arrasador ante el que sucumbe el suicida. Esta figura recuerda que el ser humano se encuentra en caminando por un borde muy estrecho, uno donde constantemente acecha el recordatorio de su finitud y lo efímero de la continuidad en el tiempo; pero, quien ha sido presa del deseo de muerte es capaz

¹¹⁰ Obsérvese el siguiente giro en la versión castellana: La muerte es un triste hueso.

¹¹¹ *Ibíd.* pp. 257-259.

de dejar en suspenso el tiempo y espacio habitado, como si se tratara de tomar algo ajeno, a saber: dejar la vida.

Sin embargo, más adelante, se puede ver que quien es seducido por la muerte es llevado a deslizarse en ese lugar, cargando con el signo de haberlo hecho de manera inapropiada, quizás violenta; por esa razón, la naturaleza, muestra de forma agresiva que se está cometiendo un crimen contra la vida misma, y así, se subraya un hecho innegable: entre estos dos antiguos opuestos hay una frontera donde el ser humano no tiene poder. Como se ilustra en el pasaje reproducido:

Querido amigo,
tendré que hundirme en el infierno
en un montacargas con cientos de otros.
Seré una cosa leve.
Entraré en la muerte
como en una de las lentillas que alguien perdió.
La vida ha aumentado una mitad.
Los peces y búhos están hoy feroces.
La vida se vuelca hacia atrás y hacia adelante.
Ni siquiera las avispas encuentran mis ojos.

—Dear friend, / I will have to sink with hundreds of others / on a dumbwaiter into hell. / I will be a light thing. / I will enter death / like someone's lost optical lens. / Life is half enlarged. / The fish and owls are fierce today. / Life tilts backward and forward. / Even the wasps cannot find my eyes—¹¹².

En esa progresión entre el aumento del deseo y la fascinación por la muerte contra la ley de la vida, emerge la conciencia de esa individualidad que se encuentra en el centro de la pugna entre la vida y la muerte. De acuerdo con la confesión de la primera persona que representa la voz en el siguiente fragmento:

Podría admitir
que soy sólo un cobarde
que grita yo, yo, yo
y no mencionar los pequeños mosquitos, las polillas,
forzados por las circunstancias
a chupar la bombilla eléctrica.

¹¹² *Ibíd.* p. 278.

Pero seguramente sabes que cada uno tiene una muerte,
su propia muerte,
que le espera.
Por eso quiero irme ahora
sin edad o enfermedad,
a lo loco pero certeramente,
conozco el mejor camino para mí,
llevada por el burro de juguete que monté
todos estos años,
sin preguntar nunca <<¿A dónde vamos? >>.
Estábamos cabalgando (si lo hubiera sabido)
hacia esto.
(...)
Sé qué he muerto antes—
Una vez en noviembre, otra vez en junio.

—I could admit / that I am only coward / crying *me me* / and not mention the
little gnats, the moths, / forced by circumstance / to suck on the electric bulb.
/ But surely you know that everyone has a death, / his own death, / waiting
for him. / So I will go now / without old age or disease, / wildly but accurately
/ knowing my best route, / carried by that toy donkey I rode all these years, /
never asking, <<Where are we going?>> / We were riding (if I'd only know) /
to this. (...) I know that I have died before— / once in November, once in
June (...)—¹¹³.

Esa voz consciente asevera que la muerte es inevitable y, en consecuencia, no obedece al deseo humano; puesto que, en el mundo natural todos deben obedecer esa ley, siempre ejecutada de modo propio. Aunque, cabe notar la afirmación en la que se descubre cómo el deseo por dejar la vida es propio de la locura, un estado donde el ser enajenado está impedido para conocer sobre las dos muertes sufridas antes. Con ello, se traza un círculo entre la vida y la muerte, donde se deja claro que el deseo humano no puede manipular ese instante cuando se debe fallecer.

Con esas imágenes es indudable el carácter próximo e inefable para el ser humano de la efectualidad de la muerte. En este sentido, es claro que hay maneras de experimentar ese estado parcialmente:

¹¹³ *Ibíd.* p. 280-281.

Traficante de sueños,
traficante de muerte,
con cápsulas en mis manos cada noche,
ocho a la vez de dulces botes farmacéuticos,
preparativos para un viaje cortito.
Yo soy la reina de esa afección.

—Sleepmonger, / deathmnger, / with capsules in my palms each night, /
eight at a time from sweet pharmaceutical bottles / I make arrangements for
a pint-sized journey. / I'm the queen of this condition—¹¹⁴.

En este pasaje se representa una forma de morir químicamente, es decir, en un estado inducido por medicamentos se hace próxima una experiencia en la que la muerte está presente a través del sueño. Aquí, el fármaco permite saciar 'parcialmente' el deseo de muerte cuando trae consigo el estado del sueño profundo; simultáneamente, esconde la capacidad de convertir ese viaje corto, ese sueño, en la muerte definitiva.

Por esta razón, es consecuente la conexión entre la interiorización del mandato y la práctica de esa muerte química; pues, según se retrata a continuación:

¡No saben ellos
que prometí morir!

Sigo en la práctica.
Me mantengo simplemente en forma.
Las píldoras son una madre, pero mejor,
de todos los colores y tan buenas como pastillas ácidas.
Estoy a dieta de la muerte.

—Don't they know / that I promised to die! / I'm keeping in practice. / I'm
merely staying in shape. / The pills are mother, but better, / every color and
as good as sour balls. / I'm on a diet from death—¹¹⁵.

El deseo de abandono de la vida exacerbado se torna en adicción por los medios con los que se sacia, por lo menos, parcialmente, durante la experiencia de muerte. De esta manera, esa adicción contribuye a la configuración de una suerte de estado medio, donde no se está plenamente vivo ni tampoco muerto. En efecto,

¹¹⁴ *Ibíd.* p. 289.

¹¹⁵ *Ibíd.* pp. 289-290.

esto crea una alteración de la conciencia que sustrae al sujeto de las fuerzas en tensión y lo inclinan hacia uno u otro polo. Como se ilustra en seguida:

Sí,
intento
matarme en pequeñas dosis,
una ocupación inocua
(...)
y no estoy ahí en mi mortaja.

Es una ceremonia
pero como cualquier otro deporte
está llena de reglas
Es como un partido de tenis musical donde
mi boca atrapa cada vez la pelota.
Después estoy tendida en mi altar
elevada por los ocho besos químicos.

—Yes / I try / to kill myself in small amounts, / an innocuous occupation. (...) / and I don't stand there in my winding sheet. (...) // It's a ceremony / but like any other sport / it's full of rules, / It's like a musical tennis match where / my mouth keeps catching the ball. / Then I lie on my altar / elevated by the eight chemical kisses—¹¹⁶.

En esos versos se afianza la constitución de una instancia en la que se contraponen elementos de la vida cotidiana como los deportes frente a la ritualidad de una ceremonia. Con estas características el lector advierte que a esa instancia se llega mediante un acto transgresor, inducido, artificial y lejano tanto de lo cotidiano como de lo sacro.

Así, una vez se ha reconocido ese estado intermedio, se agudiza la imposibilidad de balance entre la tensión vida-muerte. Esta idea encuentra sustento en las representaciones originadas en el sueño descrito en estas líneas:

Vive o muere pero no envenenes cada cosa...
Bien, la muerte ha estado aquí
por un buen tiempo—

¹¹⁶ *Ibíd.* pp. 290-291.

El ingrediente mayor
Es la mutilación.
Y fango, día tras día,
fango y ritual
y el bebé en el plato,
cocido pero todavía humano,
cocido también, con pequeños gusanos,
cosidos sobre él tal vez por una madre,
¡perra maldita!

Se volvió una mentira de una vez
y aunque vestí el cuerpo
siempre estaba desnudo, siempre asesinado.

—Live or die, but don't poison everything ...// Well, death's been here / for a long time— / (...) The chief ingredient / is mutilation. / And mud, day after day, / mud like a ritual, / and the baby on the platter, / cooked but still human, / cooked also with Little maggots, / sewn onto it maybe by somebody's mother, / the damn bitch! // (...) This became a perjury of the soul. / It became an outright lie / and even though I dressed the body / it was still naked, still killed—¹¹⁷.

En el fragmento reproducido se evidencia un ritual degradante, donde se profana la vida cuando se enloda el cuerpo, cuando se descompone al niño en un tipo de sacrificio humano conducente a la animalización de la madre. Con ello, se destaca el proceso de descomposición del cuerpo y la presencia de la muerte que lo impregna todo, lo cual deviene en un abandono de la vida al dejar de cuidar el cuerpo.

Otro de los elementos destacables de la representación de la muerte se halla en su personificación, que se caracteriza por representar a una presencia femenina, sin edad fija, aunque con poder. Además, cabe notar la cercanía con el hogar y la familia en esta manifestación de la muerte siempre próxima, según el pasaje traído en seguida:

Dulce muchacha, mi lecho de muerte,
señora mía de dedos enjorjados,
tu retrato brillaba toda la noche

¹¹⁷ *Ibíd.* pp. 292-293.

junto a las bombillas del árbol.

—Sweet girl, my deathbed, / my jewel-fingered lady, / your portrait flickered
all night / by the bulbs of the tree—¹¹⁸.

Aquí, la muerte se concibe como una separación o el dejar un espacio anteriormente habitado. Como se muestra a continuación:

Eres un edulcorante, un chupa—sangre, eso es todo,
una voz cálida, una amenaza y entonces la muerte.
¿Por qué la muerte? La muerte está en cada adiós.

—You are a sweetener, a drawer of blood — that's all, / a hot voice, an
imminence and then a death. / Why death? Death's in the goodbye—¹¹⁹.

En las líneas antecedentes se observa la amenaza que precede a la ausencia, una despedida que anuncia el vacío y la carencia padecida por quien se queda. De igual modo, permanece la idea según la cual la muerte está siempre presente, impregnándolo todo, hasta los pensamientos. Si se aprecian estas palabras:

No quiero esperar en los rieles
pensando en la muerte,
esa piedra angular.

—I will not wait at the rail / looking upon death, / that single Stone—¹²⁰.

El fundamento sobre el que se construye la vida es la espera de la muerte, aunque algunos no deseen aguardar el encuentro de ese estado absoluto.

En el decurso de la obra en cuestión, aparece la conexión entre la enfermedad y la muerte en el contexto clínico; puesto que en ese espacio el cuerpo es sometido a un intenso escrutinio y con ello es despojado de su intimidad. De esto da cuenta la

¹¹⁸ *Ibíd.* p. 252.

¹¹⁹ *Ibíd.* p. 255.

¹²⁰ *Ibíd.* p. 257.

autora citada, quien en varios pasajes muestra paulatinamente cada uno de los aspectos del nexo entre enfermedad, cuerpo y muerte. Como se ilustra en lo que sigue:

Hoy golpea un médico asistente mis rodillas,
para probar mis reflejos.
Antes le habría guiñado y suplicado un chute¹²¹
Hoy soy tremendamente paciente.
Hoy los cuervos juegan al black-jack
en el estetoscopio.

—Today an interne knocks my knees, / testing for reflexes. / Once I would
have winked and begged for dope. / Today I am a terribly patient. / Today
crows play black-jack / on the stethoscope—¹²².

En este pasaje se relata una consulta particular cuando la paciente deja ver el azar inherente a la sentencia de muerte presagiada por los cuervos que juegan una partida de cartas, escondidos en el cuerpo que da señales de estar a las puertas de la muerte, con la certeza de que en algún momento tendrá lugar; pero, sin conocer de antemano cuándo ocurrirá.

Posteriormente, se refiere la experiencia de pasar tiempo en un hospital psiquiátrico a causa de un deseo exaltado. Allí parece detenerse el ímpetu de la vida; además, se establece un paralelo entre la situación de estancamiento en el hospital, que igual es estar fuera de casa y fuera de la vida como se conoce; y el viaje que podría emprenderse para conocer el mundo. Precisamente en ese entrar y salir del psiquiátrico se alterna el entrar y salir de la vida, tal como lo se expresa en estas palabras con conciencia:

¡Seis años con tan pequeñas preocupaciones!
¡Seis años de entrar y salir de este lugar!
¡Oh hambre mía! ¡Hambre mía!
Podría haber dado dos veces la vuelta al mundo
o haber tenido nuevos hijos —sólo chicos.
Fue un largo viaje con pequeños días

¹²¹ Droga, generalmente marihuana.

¹²² *Ibíd.* p. 194.

Pero sin nuevos lugares.

Aquí dentro
sigue la misma farándula,
la misma escena de ruinas.
El alcohólico llega con sus palos de golf,
La suicida llega con píldoras a parte cosidas
en el forro de su vestido.
Los huéspedes permanentes no han hecho nada nuevo.
Sus caras continúan siendo pequeñas
como bebés con ictericia.

Entretanto
sacaron a mi madre,
como una muñeca de cualquiera, envuelta en sábanas,
vendaron su mandíbula y rellenaron sus orificios.
A mi padre también. Él se fue por la sangre podrida
que agotó en otras mujeres del Medio Oeste.

—Six years of such small preoccupations! / Six years of shutting in and out
of this place! / O my hunger! My hunger! / I could have gone around the
world twice / or had new children —all boys. / It was a long trip with little days
in it / and no new places. // In here, / It's the same old crew, / the same
ruined scene. / The alcoholic arrives with his golf clubs. / The suicide arrives
with extra pills sewn / into the lining of her dress. / The permanent guests
have done nothing new. / Their faces are still small / like babies with
jaundice. // Meanwhile, / they carried out my mother, / wrapped like
somebody's doll, in sheets, / banded her jaw and stuffed up her on other
women in the Middle West—¹²³.

Aquí, se presenta, nuevamente, la dialéctica entre lo que sale y entra: la vida, la muerte de la raíz de la vida representada en los padres, los huéspedes del hospital, quienes son vistos como personificaciones de una contradicción, a saber la contradicción de mantenerse vivos aunque ya hayan iniciado su proceso de descomposición, de acuerdo con la imagen de los bebés (quienes inician la vida, se encuentran cercanos al punto de origen) y un cuerpo atacado por la ictericia (enfermedad que se caracteriza por dar un color amarillento, poco saludable, a la piel y mucosas de quien la padece, ocasionada por el exceso de pigmentos biliares en la sangre, generalmente producido por fallas en el hígado).

¹²³ *Ibíd.* p. 196.

Luego, en contraste, se mencionan los detalles de la muerte de la madre. Se trata de una muerte donde se refleja dos de los rasgos más afines con la muerte: la locura y la intoxicación química. Estas dos características conducen a deshumanizar al sujeto y lo convierte en animal. Como se aprecia en este pasaje:

Esto fue el invierno
en que mi madre murió,
medio loca de morfina,
hinchada, al final,
como una cerda preñada.

—That was the winter / that my mother died, / half mad on morphine, / blown up, at last like a pregnant pig—¹²⁴.

Al avanzar en el poema titulado “Huye en tu asno”, la muerte de la madre se transforma en la expresión de la muerte propia. Como se lee en las líneas citadas aquí:

¿Era el mes pasado o el año pasado
cuando la ambulancia corrió como un coche
fúnebre, con su sirena jadeando suicidio—
¡Dinn, dinn, dinn! —
un silbato de mediodía que insistía en la vida
todo el camino a través de los semáforos?

—Was it last month or last year / that the ambulance ran like a hearse / with its siren blowing on suicide— / Dinn, dinn, dinn!— / a noon whistle that kept insisting on life / all the way through the traffic lights?—¹²⁵.

Esto es la locura,
también una especie de hambre.
De qué sirven mis preguntas
En esta jerarquía y las piedras suenan
¡Dinn! ¡Dinn! ¡Dinn!
No puede decirse un banquete.
Es mi estómago que me hace sufrir.

(...)En este lugar cada uno habla a su propia boca.
Eso es lo que se llama estar loco.
Aquellos a los que más quise murieron de eso—
de la enfermedad de la locura.

¹²⁴ *Ibíd.* pp. 199-200.

¹²⁵ *Ibíd.* p. 201.

—This is madness / but a kind of hunger. / What good are my questions / in this hierarchy of death / where the earth and the stones go / Dinn! Dinn! Dinn! / It is hardly a feast. / It is my stomach that makes me suffer. // (...) In this place everyone talks to his own mouth. / That's what it means to be crazy. / Those I loved best died of it— / the fool's disease—¹²⁶.

En ese relato se muestra la proximidad entre la locura y la muerte, así como se puede advertir que en medio de todo permanece una porción de vida, ya sea en la sirena, el ruido de las piedras o el acto de conciencia respecto a la causa del deceso.

En otro momento, vuelve a cambiar el punto de vista, pues se torna otra vez en experiencia externa, si se tiene en cuenta que quien la padece es Otro, que se encuentra agarrado a la vida de forma artificial. Esto lleva a zoomorfizar a quien no muere naturalmente, sino que no termina de irse debido a la intervención médica de la que es objeto. Como ocurre aquí:

¿O debo cantar los ojos,
que están arruinados de compasión y lascivia
y una vez por tu muerte,
cuando yacías burbujeante como un pez cogido,
chupando oxígeno artificial?

—Or shall I sing of eyes / that have been ruined with mercy and lust / and once with your own death / when you lay bubbling like a caught fish, / sucking on the manufactured oxygen? —¹²⁷.

En otra parte de la obra, surge la asociación de la muerte con el olvido. Esta relación histórica permite dar cuenta de la condición efímera tanto del Yo como del Otro; es decir, establece la certeza acerca de la finitud del ser humano, sin que importen los lazos personales, ni su relevancia. Un ejemplo de esta aseveración puede encontrarse aquí: “He olvidado que viejos amigos están muriendo. / He

¹²⁶ *Ibíd.* pp. 202-203.

¹²⁷ *Ibíd.* p. 273.

olvidado que llego a la edad madura”¹²⁸. En adición, se destaca el hecho de que el ser humano es presa del tiempo, que se agota poco a poco, donde el cuerpo es un testigo silencioso.

En otro pasaje se aborda un ámbito diferente respecto a la muerte. Éste corresponde a un orden superior, donde la perspectiva religiosa o espiritual está presente, en cuanto permite desarrollar la relación entre el ser humano y Dios. En este fragmento del poema se ejemplifica lo dicho:

¿Tienes que irte, John Holmes, con tus rezos, acaso,
y tus salmos nunca dichos, o sobre ti? ¿Muerte neutral,
que te abruma? ¡Alabada por el dulce Dios, su brazo
sobre el púlpito, dejándote tímido, sin una edad real,

limpio y puro por la fe, como el cura charlatán, aburrido!
Tu muerte oscura, John Holmes, en la capilla de la facultad
ha sido llorada, como padre y maestro bien te han plañido,
llorado con gracia y piedad bajo la cruz de la universidad (...)

...Si esto es la muerte y Dios es necesario déjalo escondido
del misionero, el de buena fe, de mano de entrega entera.

—Must you leave, John Holmes, with the prayers and psalms / you never
said, said over you? Death with no rage / to weight you down? Praised by
the mild God, his arm / over the pulpit, leaving you timid, with no real age, //
whitewashed by belief, as dull as the windy preacher! / Dead of a dark thing,
John Holmes, you’ve been lost / in the college chapel, mourned as father
and teacher, / mourned with piety and grace under the University Cross (...).
...If this is death and God is necessary let him be hidden / from the
missionary, the well-wisher and the glad hand—¹²⁹.

Se puede apreciar la visión sublimada en torno a la ritualidad, configurada por la interpretación de una lista de acciones conducentes a la exaltación de la pureza y a propiciar el encuentro del difunto con Dios; simultáneamente, se advierte, desde la perspectiva del narrador, que el significado de la muerte construido alrededor de acciones rituales no guarda un sentido completo, por cuanto se encuentra siempre

¹²⁸ *Ibíd.* p. 204.

¹²⁹ *Ibíd.* pp. 205-206.

en riesgo de ser tergiversado si el 'misionero' interviene; porque, parece gestar una necesidad desmedida en este tipo de muerte.

En adición, en el pasaje que se presenta líneas más abajo, se muestran elementos mediadores en la muerte, como el plano onírico, el agua y el éter. Dichos componentes tienen como función intervenir en el cambio de estado, cuando se está en camino de acceder al plano de la muerte, generalmente, concebido como un ámbito separado al de la vida, pero imprescindible como punto de partida.

Este agosto comencé a soñar que me ahogaba.
Agonizante
no encontraba el fin en un agua tan blanca y tan
clara como la ginebra cada tarde hacia las cinco y pico era¹³⁰.
Hundiéndome por última vez, un último aliento farsante,
lucho con anguilas como cuerdas — es éter, cosa rara,
que luego pasa, al fin. Llegan ahora las aves carroñeras,
esas rastreras que el fondo del océano quieren limpiar.
La muerte, esa vieja carnicera, ya no me va a molestar.

—This August I began to dream of drowning. The dying / went on and in
water as White and clear/ as the gin I drink each day at half-past five. / Going
down for the last time, the last breath lying, / I grapple with eels like ropes —
it's ether, it's queer / and then, at last, it's done. Now the scavengers arrive, /
the hard crawlers who come to clean up the ocean floor. / And death, that old
butcher, will bother me no more—¹³¹.

En ese pasaje se demuestra el punto de tensión o la sensación de estar en el borde, donde el deseo de morir surge en la manifestación de imágenes oníricas que se contraponen a las acciones descritas durante una ebria vigilia cuando el sujeto de la descripción integra dos vías de ahogamiento: el agua del mar y el licor. Estas dos vías confluyen en un único caso donde la muerte aparece representada en forma de animales pertenecientes a dos esferas distintas, a

¹³⁰ Nótese el siguiente giro en la versión: La muerte venía sobre y sobre en el agua blanca y clara como el ginebra que yo bebo cada día a las 5:30.

¹³¹ *Ibíd.* p. 208.

saber: las anguilas, al mar, y las aves carroñeras, al cielo; sin embargo, ambas tienen un único propósito, limpiar los restos.

Al lado de los aspectos simbólicos analizados respecto a las manifestaciones sobre la muerte, es preciso resaltar el movimiento dialéctico presente en la proyección del narrador, si se atiende al cambio constante entre una primera persona (*I/Yo*) y una tercera persona que se convierte en Otro (*el, ella, ellos/ he, she, they*; y en otros momentos, la alusión a otro se hace por medio de nombres precedidos del artículo *the*). Lo interesante es que con esta dinámica también se alterna la perspectiva sobre la “experiencia” acerca de la muerte, aunque en cada caso se trate, en definitiva, de una vivencia incompleta. De acuerdo con lo anterior, en los fragmentos citados en seguida hay dos ejemplos:

El domingo los diarios negros de muertes en la autopista
y en Boston encontró otra víctima nueva el estrangulador,
en Truro consumíamos cerveza y cheques sin desmayo.

—This weekend the papers were black with the new highway / fatalities and
in Boston the strangler found another victim / and we were all in Truro
drinking beer and writing checks—¹³².

Y

Cuando miro al norte, pienso que una manada de mulas
Se ha echado para morir.

—I think, as I look North, that a field of mules / lay down to die—¹³³.

En primera medida, se expone una contrariedad persistente en la que, pese a los accidentes y los asesinatos, la exuberancia y excesos de los vivos no se detienen, tal como se relata en el primer fragmento citado. En segundo término, se muestra la presencia de la muerte en la naturaleza y la manera como los animales la señalan con sus conductas; por esta razón, se introduce la noción de que puede pensarse la muerte como algo natural.

¹³² *Ibíd.* p. 210.

¹³³ *Ibíd.* p. 244.

En una tercera instancia, aparece el estado de enajenación a causa de un encantamiento como una experiencia cercana a la muerte, al igual que el momento cuando se da a luz, en tanto que ambos estados motivan la separación entre alma y cuerpo, a través de la presencia o ausencia de dolor. Como se ve aquí:

Es casi estar muerto.
Aunque tú has esperado dolor
No sentirás ningún dolor,
sólo ese flautista está ahí, esa partera
con su inolvidable cara de mujer.

—It is close to being dead. / Although you had expected pain, / only that
piper, that midwife / with his unforgettable woman's face—¹³⁴.

Se originan unas circunstancias en las que no se da concretamente el deceso; pero, en cambio, surge un momento límite cuando se conjugan la vida y la muerte, según la representación del flautista, quien al encantar con su instrumento altera la muerte y la convierte en el momento de dar a luz. De este modo, se puede inferir el encuentro entre dos órdenes opuestos en una vivencia única: el momento del nacimiento, que podría tornarse fácilmente en muerte, salvo por la acción del encantamiento.

De este modo, al continuar con la búsqueda se encuentra el carácter omnipresente de la muerte se extiende a los objetos. Como ocurre en los versos dedicados en memoria a la poeta Sylvia Plath:

Oh Sylvia, Sylvia,
con una caja de muerte llena de piedras y cucharas,
(...)
Con tu boca en la chapa del horno,
en la viga del techo, en la oración muda,
(...)
¡Ladrona!
¿Cómo te has metido dentro,

¹³⁴ *Ibíd.* pp. 231-232.

te has metido abajo sola
en la muerte, a la que deseé tanto y tanto tiempo,
en la muerte de la que dijimos que la habíamos superado,
la muerte que llevábamos en nuestros magros pechos,
la muerte sobre la que hablábamos tanto cada vez
que en Boston tomábamos tres martinis extrasecos,
la muerte que hablaba de psicoanalistas y curaciones,
la muerte que hablaba como novias con parcelas-tumbas,
la muerte por la que brindábamos,
los motivos y después del acto tranquilo?

(En Boston
los moribundos
van en taxi,
sí, la muerte de nuevo,
esa vuelta a casa
con nuestro chico)

Oh Sylvia, recuerdo al batería¹³⁵ soñoliento
que golpeó nuestros ojos con una vieja historia,

cómo deseábamos que viniera
como un sadista o un marica de Nueva York

para hacer su trabajo,
una necesidad, una ventana en una pared o una cuna,

y desde aquel tiempo ha esperado
bajo nuestro corazón, nuestro aparador,

y comprendo ahora que lo conservemos
año tras año, viejas suicidas,

y siento con la noticia de tu muerte,
un terrible gusto de eso, como de sal.

(Y yo,
yo también.
Y ahora, Sylvia,
tú de nuevo,
de nuevo con la muerte,

¹³⁵ Según el original, el término sería: Baterista.

esa vuelta a casa,
con nuestro chico)

(...) ¿qué es tu muerte
si no una vieja pertenencia,

un lunar caído
de uno de tus poemas? (...)

O Sylvia, Sylvia, / with a dead box of stones and spoons, // (...) with your mouth into the sheet, / into the roofbeam, into the dumb prayer, // (...) Thief! — / how did you crawl into, // crawl down alone / into the death I wanted so badly and for so long, // the death we said we both outgrew, / the one we wore on our skinny breasts, // the one we talked of so often each time / we downed three extra dry martinis in Boston, // the death that talked of analysts and cures, / the death that talked like brides with plots, // (In Boston / the dying / ride in cabs, / yes death again, / that ride home / with *our* boy.) // O Sylvia, I remember the sleepy drummer / who beat on our eyes with an old story, // how we wanted to let him come / like a sadist or a New York fairy // to do this job, / a necessity, a window in a wall or a crib, // and since that time he waited / under our heart, our cupboard, // and I see now that we store him up / year after year, old suicides // and I know at the news of your death, / a terrible taste for it, like salt. // (And me, me too. / And now, Sylvia, / you again / with death again, / that ride home/ with *our* boy.)// (...) what is your death / but an old belonging, // a mole that fell out / of one of your poems? (...)—¹³⁶.

En los apartes tomados de “La muerte de Sylvia” se puede apreciar la conexión y el vínculo de amistad entre dos mujeres, sustentado en el intenso deseo de muerte, que cada una ha albergado; al inicio de manera separada; luego, se convierte en un lazo fraternal, una suerte de cofradía de suicidas, hasta que, finalmente, una de ellas cede y lleva a cabo la actualización del deseo.

Además, puede verse cómo cada elemento cotidiano constituye un aspecto significativo en torno a una vida que termina. Como si cada objeto compusiera una suerte de lenguaje privado para esa hermandad de suicidas. De acuerdo con ello, los objetos en la maleta se tornan en auxiliares circunstanciales para un acto suicida; al igual, que se deja entrever que las ocupaciones y actividades de su estilo de vida, no son suficientes para superar ese deseo tan intenso.

¹³⁶ *Ibíd.* p. 235-236.

Por esta razón, se puede leer en el poema citado, la ruptura del pacto entre dos mujeres quienes han estado juntas tratando de vencer el deseo de muerte al intentar curarse; pero, una de ellas, en acto suplicante, se abandona y lleva a cabo la acción que le quita la vida. Con ese hecho desciende a la muerte, presentada como un lugar subterráneo al que se va, porque constituye un tipo de cosa atada a la vida de un modo inevitable.

Respecto a ese rasgo ineludible, se destaca su carácter extremadamente próximo; por esto, cabe considerar la idea según la cual el cuerpo esconde a la muerte, si se atiende a estas palabras:

Cada vez más cerca
Está la hora de mi muerte
mientras arreglo mi cara, crezco a la inversa,
crezco sin desarrollo y con el cabello liso.
Todo esto es la muerte.
En la mente hay una estrecha callejuela
llamada muerte,
y yo me muevo por ella como por el agua.
mi cuerpo es inútil.
Está echado en la alfombra como un perro apelotonado.
Ha renunciado.
Aquí no hay palabras excepto las medio aprendidas
El *Dios te salve María* y el toda *llena de gracia*.

—Closer and closer / comes the hour of my death / as I rearrange my face, grow back / grow undeveloped and straight-haired. // All this is death. / In the mind there is a thin alley called death / and I move through it as / through water. / My body is useless. / It lies, curled like a dog on the carpet. / It has given up. / There are no words here except the half-learned, / the *Hail Mary* and the *full of grace* (...)—¹³⁷.

En ese rostro que se observa, se refleja la conciencia lograda sobre la profunda relación del ser humano con la muerte, puesto que está configurada en cada rincón del cuerpo y la mente humana. En consecuencia, ni la vitalidad del cuerpo,

¹³⁷ *Ibíd.* p. 242.

ni la claridad mental pueden ejercer influjo alguno ante la inexorable realidad de que se nace para ver decaer el cuerpo, como si respondiese de manera inequívoca al mandato de la muerte.

En todo ello, llama la atención la conciencia expectante sobre cada cambio que lleva a la decadencia de la fuerza vital y que se convierte en una espectadora angustiada a causa del conocimiento de que no se puede huir del fin, ni mucho menos del deseo escondido que la arrastra a entrar en la muerte como si se tratara de una posesión, como respuesta resistente ante la fuerza ejercida sobre los seres humanos.

Así, en ese acto en el que se pretende subvertir el orden sobre la vida y la muerte, se lee una insistente característica que rodea a las circunstancias de un deceso, a saber: el elemento ritual, acompañado de alusiones a figuras religiosas, que podrían jugar un papel fundamental en la sublimación del acto de muerte. Como se aprecia a continuación:

Oh María, abre los párpados.
Me encuentro en los dominios del silencio,
En el reino de los locos y de los durmientes.

—O Mary, open your eyelids. / I am in the domain of silence, / the kingdom
of the crazy and the sleeper (...)—¹³⁸.

Se describe una peculiar plegaria a una figura religiosa materna, que puede acoger a quien ha entrado en un lugar caracterizado como propio de los locos y los durmientes, una esfera donde se encuentran estados alterados de la vigilia como la locura y el sueño.

¹³⁸ *Ibíd.* p. 243.

Hasta aquí se han examinado varios puntos acerca del tema central en este apartado; por esta razón, ahora es momento de retomar la pregunta orientadora: ¿Qué elementos configuran el problema de la muerte en los poemas que componen *Live or Die* (1966)? A la luz de este interrogante se puede establecer que en el grupo de poemas analizados es una constante la experiencia del sujeto que se encuentra inmerso en la gran coyuntura de la existencia: vivir o morir, de una forma intensa, pues no puede inscribirse en una u otra elección, debido a que la muerte le seduce. Ese gran conflicto no se resuelve, permanece irresoluto en la conciencia; y se convierte en el foco desde el que se interpreta la naturaleza, las relaciones humanas, los objetos cotidianos y la locura.

También, cabe señalar que en torno al problema de la muerte se entretajan otros aspectos, entre ellos se encuentra: en primer lugar, en el orden de la vida el sujeto es conminado a tomar una elección respecto a la muerte. Esa toma de decisión se agudiza en la confluencia de la dualidad representada en la capacidad de dar y de envenenar la vida. Ligado a esto, se destaca la figura del suicida como representación extrema de la tensión vida-muerte, porque en esa figura se debate con mayor fuerza la facultad de seducción de la muerte.

En segundo lugar, se observó una constante en la representación de la muerte bajo manifestaciones femeninas: mujeres sin edad determinada. En tercer lugar, se pudo comprender la muerte como un lugar vacío al que se atan sentimientos de carencia y pérdida.

En cuarto lugar, se pudo establecer que la enfermedad constituye un estado previo a la muerte que implica a la pérdida de intimidad del cuerpo; puesto que, para poder atender a ese anuncio respecto al peligro de muerte debe auscultarse e incluso diseccionarse el cuerpo, ya se trate de una afección mental o física. Además, es pertinente indicar cómo la enfermedad puede valerse de la dimensión

corporal para diseminarse en un grupo de personas a través del linaje y la herencia madre-hijos.

En quinto lugar, en el vínculo encontrado entre la muerte y el olvido se da el reconocimiento de la condición efímera del ser, en tanto que se hace conciencia de que el ser humano es presa del paso del tiempo y por ende caduca.

En consecuencia y como repuesta a su condición, cobra relevancia la ritualidad en torno a la muerte, mediante figuras religiosas y acciones rituales que subliman el momento cuando se termina la vida. Esta ritualidad se acompaña de tres elementos simbólicos que sirven como transición entre el plano de la vida y la muerte, a saber: el agua, el éter y el sueño.

En sexto lugar, se determinó que el cuerpo esconde la muerte, dado que el primero siempre acata el mandato de la segunda, de modo ineludible como si estuviese configurado a cumplirlo solícitamente.

En último lugar, se corroboró que la muerte es omnipresente en la vida y un recordatorio de esto son los objetos, por cuanto son susceptibles de cargarse con múltiples significados, mediante las relaciones que los humanos establecen, sobre todo cuando se trata de pactos.

2.4. POESÍA Y MUERTE

En este apartado se pretende mostrar cómo el problema de la muerte forma parte de las grandes preocupaciones del ser humano y es uno de los motivos compartidos por la poesía y la filosofía. De acuerdo con esto, se atenderán tres aspectos: primero, qué tipo de relación puede establecerse entre el lenguaje y la

muerte; segundo, cómo se vinculan la muerte y la existencia; y tercero, en qué medida el ejercicio poético de Anne Sexton puede considerarse como una acción que plasma las perplejidades surgidas en el transcurso de la existencia.

Respecto al primer asunto por abordar, se considera pertinente señalar que, en sentido general, no se presenta una caracterización para identificar un tipo de discurso en particular; por el contrario, esta reflexión toma como punto de partida la concepción de que el lenguaje se torna una categoría extensiva donde es posible plasmar y construir sentido. Así, cabe analizar detenidamente algunos de los avances encontrados en el trabajo de Blanchot; para ello, vale considerar las implicaciones de la representatividad de una persona en el lenguaje, puesto que implica la separación entre lo expresado y la expresión, de suerte que la muerte permanece atada en la enunciación cuando se establece que la presencia y por ende, la existencia de lo expresado, pasa a ser prescindible. Como se puede observar en las siguientes líneas:

No se trata, por supuesto, de que mi lenguaje mate a nadie. Y sin embargo, cuando digo: *esta mujer*, la muerte real está presente y ha sido anunciada en mi lenguaje; mi lenguaje significa que esta persona, que está aquí ahora mismo, puede ser separada de sí misma, desligada de su existencia y de su presencia y repentinamente arrojada a una nada en la que no hay ni existencia ni presencia¹³⁹.

En el pasaje citado se nota que la conexión entre el lenguaje y lo existente puede ser dejada de lado; pues, ocurre que en el plano de la expresión se establece un tipo de presencia y existencia no originaria, que puede llegar a sustituirlas. De esta manera, puede acontecer que tanto el sujeto como el objeto de un enunciado desaparezcan en tiempo-espacio y la configuración del sentido alcanzado en el espacio del lenguaje aparezca para sustituir esa ausencia. Con ello, se introduce

¹³⁹ BLANCHOT, Maurice citado por YÉBENES, Zenia (2007). El caso Maurice Blanchot: negatividad, muerte y errancia del lenguaje. En: Tópicos del Seminario. [En línea]. Número 18 (2007); p. 115. [Consultado el 29 de noviembre de 2013]. Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59401806>

la nada en el plano de lo presente-existente, que corresponde a la muerte, en términos de carencia.

En consecuencia, esa nada persistente se encuentra anclada en el carácter fundacional del lenguaje, como se describe a continuación:

El lenguaje humano es voz articulada. En nuestra voz, el sonido adquiere significado, existe como *nombre*, como inmediato no existir de sí y de la cosa nombrada. Por eso el lenguaje significativo es verdaderamente *la vida del espíritu* que lleva la muerte y se mantiene en ella; y por eso —en tanto que mora en la negatividad— le incumbe el poder mágico que convierte lo negativo en ser. El lenguaje es muerte que recuerda la muerte —escribía lúcidamente Giorgio Agamben— articulación y gramática del rastro de la muerte. No hay “yo” sin la muerte. No hay lenguaje sin la negatividad radical que es la muerte; sin embargo, paradójicamente, como supo vislumbrar Blanchot, la literatura y el arte nos revelan precisamente un reino en el que nada parece empezar o finalizar: Apolo nunca logra atrapar a Dafne y en su *Preludio*, el joven Wordsworth patina siempre en el estanque y escucha el eco melancólico de la risa de sus amigos¹⁴⁰.

Según el pasaje reproducido, se hace notar lo que sucede cuando el significado interviene en la relación entre lo nombrado y el nombre, si se tiene en cuenta que lo articulado es negatividad, por cuanto entraña una carencia como condición de posibilidad, en este caso, del lenguaje. Así, una vez el nombre se desliga de lo nombrado muere para insertarse en el plano del significado; por ello, el lenguaje recuerda lo que no está presente, lo fenecido y en él es posible dar lugar a la expresión paradójica entre la existencia y la vida del espíritu, donde dicha expresión se alcanza mediante la negatividad inherente al lenguaje. Al mismo tiempo, cabe destacar, cómo ese rasgo permite emprender ejercicios reflexivos en torno a la comprensión de la cercanía de la muerte, puesto que, dada la falta de inmediatez, se posibilita la contemplación y la toma de distancia que torna la muerte en objeto del pensamiento y la expresión.

¹⁴⁰ *Ibíd.* pp. 115-116.

Ahora, resulta adecuado sostener la idea de que los planteamientos resultantes de ese pensar acerca de la muerte se transforman en una toma de conciencia sobre su cercanía y que tienen lugar en lo que se denomina “espacio literario”, entendido como “(...), un espacio de *morir incesante*: “un habla de infinito, habla de la muerte baldía y del Solo Nada”, decía Paul Celan acerca de la poesía”¹⁴¹; donde se destaca el uso poético de la palabra, en respuesta a la apertura y acogimiento de la negatividad en esa configuración de sentido reconocido como el espacio propicio para la expansión del “Yo”.

Ahora bien, además de considerar cómo la muerte se impregna en el lenguaje, es necesario detenerse en el desdoblamiento sufrido por la inmediatez del existente una vez ha entrado en el plano de lo nombrado. Por ello, obsérvese el modo como la muerte se hace otro, en las siguientes líneas:

Y, sin embargo si la muerte es, desde aquí, la más propia de las posibilidades humanas, es también algo irreductiblemente *otro*: es una experiencia que no es accesible como tal, a ningún ser humano; a ningún hombre, a ningún sujeto. Es más, si la muerte es el origen de toda posibilidad humana, es un suceso que radica en su revelación paradójica como aquello que se sustrae desde el reino de la posibilidad¹⁴².

En las ideas anteriores, es claro que, pese a encontrarse en la base de la condición humana, la muerte, en sentido estricto, no es susceptible de convertirse en experiencia propia, sino que siempre ha de observarse de modo lejano, mediato, en la figura de otro. Con ello, se establece que la condición paradójica inherente a la muerte, si se considera desde la relación opuesta entre mediato-inmediato, ofrece vías de aproximación mediadas, a través del despliegue del Yo y del Otro en el lenguaje; pero, ambas vías no aseguran una comprensión que corresponda con la naturaleza del problema en sí.

¹⁴¹ *Ibíd.* p. 116.

¹⁴² *Ibíd.* p. 117.

Al seguir con esta perspectiva, se puede advertir que en el espacio ofrecido por el lenguaje, en general; y en particular, por la poesía, se consiguen recabar expresiones que contribuyen a la búsqueda de una experiencia de la muerte, que en definitiva, se queda en el ámbito de su comprensión. Como se ilustra en el pasaje que se presenta a continuación: “Como condición trascendental la muerte es la fuente de la ambigüedad, y la literatura, la manera privilegiada de develarla y revelarla. Como fenómeno, la muerte es un evento cotidiano; requiere de signos convencionales de duelo, como llevar una corona de flores al cementerio, o de manera más compleja, traer las flores al mundo de los vivos”¹⁴³. En los dos planteamientos citados, se exponen, en primera instancia, el papel decisivo de la literatura (así como de las formas integradas en ella) como medio para aproximarse a ella; en segunda instancia, su carácter cotidiano requiere actos significativos que permitan destacar a esa pura nada y hacerla experiencia.

Asimismo, en esa descripción dual respecto a la muerte queda por atender la vía mediata que se desarrolla en el lenguaje para poder asistir a la propia muerte, lo cual tiene cabida en el acto de escritura. Si se atiende a que “desde aquí, escribir también se asemejaría, en su más alta ambición, a la tentativa desesperada de experimentar la propia muerte. Experimentar ese espacio en blanco que separa los vocablos y los hace inteligibles ese silencio que hace audible la palabra oral”¹⁴⁴; porque, el ejercicio de escritura propicia la separación del Yo en el momento cuando se convierte en nombrado y se inserta en la negatividad del lenguaje. No obstante, recuérdese que, paradójicamente, una vez se muere en el ámbito de lo existente-presente, se establece una suerte de vida espiritual, donde el nombre, en calidad de universal, acoge la tensión originaria entre vida y muerte; por ello, “la escritura es, pues, siempre doble, la muerte como la posibilidad y como la imposibilidad de morir”¹⁴⁵.

¹⁴³ *Ibíd.* p. 118.

¹⁴⁴ *Ibíd.* p. 134.

¹⁴⁵ *Ibidem.*

En cuanto al segundo asunto a tratar, resulta válido analizar esa dualidad que supone la muerte y su influencia en la conciencia acerca de la existencia. Para tal efecto, revítese el paralelo en las consideraciones de Kierkegaard y de Artaud. Como se puede ver en seguida: “La ambivalencia para Kierkegaard es concebida como una enfermedad, un exceso que debe ser curado. Pero la escisión, la ambivalencia, es lo que permite a Kierkegaard y también a Artaud profundizar la vida de la existencia”¹⁴⁶. En estas apreciaciones se identifica la divergencia con la que se concibe la ambivalencia radical que, por un lado, precisa ser vencida y superada; por otro, es vista como la fisura por la cual internarse en la existencia; por ello, “(...) para Artaud la ambivalencia no es la enfermedad, sino es lo que le permite adentrarse en él mismo”¹⁴⁷, convirtiéndose en condición de posibilidad para un tipo de conocimiento propio, único y auténtico.

Ahora bien, esa práctica, fundamentalmente, reflexiva encuentra en la escritura su manifestación efectiva; por esta razón, para Artaud se convierte en uno de sus deseos explícitos. Como bien se lee aquí: “Quisiera hacer un libro que moleste a los hombres, que sea como una puerta abierta y que los lleve hacia donde ellos jamás consentirían llegar, simplemente una puerta enfrentada con la realidad”¹⁴⁸.

Ahora, de forma privilegiada el escritor francés encuentra el “espacio literario”, en términos de Blanchot, en la poesía, si se atiende a la definición recopilada de ella: “Para Artaud la poesía debe llevar a la expresión del sufrimiento y que ésta es expresión de una subjetividad y rechaza, por tanto, cualquier supremacía de la forma, experimentando, de esta manera, la vida como pérdida de fuerza y

¹⁴⁶ AGUILAR, Samadhi. Artaud y la Desesperación. (Artaud y Kierkegaard). En: A parte Rei. Revista de Filosofía. [En línea]. Número 43 (2006); p. 1. [Consultado el 29 de noviembre de 2013]. Disponible en <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei>

¹⁴⁷ Ibidem.

¹⁴⁸ ARTAUD, Antoine citado por AGUILAR, Samadhi. Artaud y la Desesperación. (Artaud y Kierkegaard). En: A parte Rei. Revista de Filosofía. [En línea]. Número 43 (2006); p. 2. [Consultado el 29 de noviembre de 2013]. Disponible en <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei>

dolor”¹⁴⁹. En esa precisión se advierte una concepción flexible donde la apertura y el acogimiento de la subjetividad tienen cabida, con el fin de dar paso a la expresión en pleno de las perplejidades que acosan la existencia. Al mismo tiempo, se puede apreciar que en medio de todo se destaca la perspectiva, según la cual, en la poesía es posible experimentar la vida como dolor y pérdida, esto es, a contra luz con la muerte como negatividad.

Sin embargo, es adecuado preguntarse por el elemento catalizador de la mirada particular de la vida propuesta en el párrafo antecedente. Al respecto, Samadhi Aguilar señala: “La desesperación es el motor de la vida y su fuerza radica en el no poder ser sí mismo, lo cual provoca el dolor. Artaud afirma que lo único que hay en el mundo es desorden, sufrimiento y absurdo, pareciera que no hay salida para el hombre. Pero, paradójicamente, la desesperación es un medio para encontrar el acceso a la vida”¹⁵⁰. En el pasaje reproducido, se introduce la desesperación como un elemento, también de naturaleza dual, que sirve de medio para abrir la grieta y alcanzar esa visión sobresaliente de la vida en presencia del rastro de muerte que sobrecoge al ser humano.

En consecuencia, la profesora Aguilar expone en qué medida la profundidad de la herida brinda acceso a la experiencia auténtica de la vida: “Artaud es consciente de la pérdida de sí mismo y sabe también que está más cerca de la verdadera vida siempre que mantenga abierta la herida de la desesperación. Artaud que *desesperadamente* quiere ser sí mismo no puede abrigar ningún tipo de esperanza porque *se ha convencido de que ese agujón de la carne está tan profundamente clavado que le es imposible hacer abstracción del mismo de manera que estará dentro por toda la eternidad*”¹⁵¹. Además, se lee en las líneas antecedentes, que la dificultad, si no la imposibilidad de llegar a ser sí mismo, se

¹⁴⁹ *Ibíd.* p. 3.

¹⁵⁰ *Ibidem.*

¹⁵¹ *Ibíd.* p. 4.

transforma en motivación para continuar la búsqueda del carácter auténtico de sí, en el que también se halla la consolidación del conocimiento de sí mismo.

Por esta razón, la figura del poeta encarna esa incesante exploración. Como se puede ver en las consideraciones de Cecilia Balcázar de Buche:

La palabra poética pone en suspenso la obviedad, lo a priori del mundo. Es un lugar único donde cada uno, de manera imprevisible, se ve compelido a enfrentarse consigo mismo en un diálogo profundo. Pero este diálogo que se establece en el espacio del poema es diferente del acontecer del diálogo de la conversación ordinaria que se aborda generalmente sin plan preestablecido y sin conocer el desenlace de la comunicación¹⁵².

En esa referencia se evidencian los rasgos por los cuales la poesía es el espacio donde se lleva a cabo el encuentro del Yo y el existente, en un acto reflejo que no responde a un plan u orden preestablecido, sino que integra un tipo de proximidad, que raya con la inmediatez, donde las preguntas fundamentales, la angustia y la desesperación pugnan por volver a lo auténtico, lo propio en el terreno del lenguaje.

En lo que atañe al tercer asunto a desarrollar, se considera apropiado iniciar por aproximarse a la concepción del ejercicio poético, el cual encuentra su manifestación en la escritura. Para tal efecto, se rastrean pasajes desde donde se proyectan consideraciones importantes acerca del proceso creativo y de escritura en la poeta Anne Sexton.

Así, se observa que las consideraciones sobre la obra poética de Anne Sexton concuerdan en que ella es una fuente de experiencias intensas de carácter íntimo. En este sentido, se piensa que Sexton ha legado un trabajo literario de alto impacto en la historia de la literatura. Como bien describe Schenk en su reseña: “She left a body of poetry that put visceral experience, rage, madness,

¹⁵² BALCÁZAR DE BUCHE, Cecilia. Lenguaje, poesía y filosofía. En: Revista de Estudios Sociales. [En línea]. Número 6 (2000); s. p. [Consultado el 29 de noviembre de 2013]. Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81500607>

breakdown, family drama, psychic exploration, at the center both of female identity and of poetry itself, and she did this at a time when the personal was not yet a synonym for the political”¹⁵³. Por un lado, se desdibujaron las líneas entre la vida privada y lo público, en tanto que ofrece acceso a temas y vivencias que antes no eran considerados apropiados para motivar la creación literaria; por otro, contribuyó con la apertura de aspectos coyunturales en la construcción y discusión de la identidad femenina, al expresar cuestiones profundas y problemáticas en ella.

También, es preciso señalar que la obra en cuestión ha encontrado un lugar en la tradición de mujeres escritoras, en medio de la reflexión en torno a los vínculos entre mujeres escritoras-poetas y con ello ha aumentado exponencialmente la perspectiva sobre el ejercicio creativo de las mujeres escritoras. Sobre este punto la siguiente cita arroja una ilustración: “But there are pleasant surprises as well. Expecting to find female feminist critics most sympathetic to her work, I discovered Greg Johnson’s assertion that Sexton’s achievement of female identity depended most significantly upon her poetic explorations of relationships among women, and her connections with women poets such as Dickinson and Plath”¹⁵⁴.

Al continuar con el análisis, es significativo detenerse para estudiar uno de los motivos que ancla la obra de Sexton en una tradición marcada por la ruptura y el escape del imaginario sobre las mujeres en la literatura. Para tal efecto, léase con atención el pasaje que se encuentra enseguida:

In short, she is a woman uncontained [Dido]. And she is possibly the beginning of a long tradition in literature of the uncontained woman. From Sappho through Sexton, we find women writers and voices who come back

¹⁵³ SCHENCK, Celeste. *Desperately Seeking Sexton*. En: *The Women’s Review of Books*. [En línea]. Volumen 7. Número 2; p. 23. [Consultado el 12 de noviembre de 2013]. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/4020661>

¹⁵⁴ *Ibid.* pp. 23-24.

again and again to the same type of metaphor: woman broken off, flying into night, swept into air, running over earth like a thunder storm¹⁵⁵.

En el pasaje anterior, se muestra el origen y transmisión de una metáfora sobre mujeres excepcionales, quienes aparecen retratadas en la historia de la literatura de manera tal que escapan al canon. Lo interesante es observar que han sido equiparadas con fenómenos de la naturaleza que entrañan con una fuerza descomunal, la falta de ataduras o constreñimientos, y por supuesto, la fuga conseguida en un punto límite donde buscan huir a otro plano.

Por ello, en esa huida queda plasmada con violencia una ruptura transcendental con el espacio habitado, y ello imprime a la acción misma con un tinte de tragedia y desesperación. Como se nota aquí: "(...) the desperation of this kind of scape from the constraints of womanhood is often admirable or even tragic"¹⁵⁶. Esto deja ver que las implicaciones del escape no se agotan en un evento físico de variación espacial, sino que, simbólicamente, introduce una ruptura en la condición femenina, para señalar que en estas mujeres no hay una conciliación entre ellas mismas y sus condiciones; o en otros términos, su condición no es connatural, lo cual ocasiona la crisis que precipita el escape.

En consecuencia, la vivencia de esa inconformidad se transforma en motivo de creación poética que, simultáneamente, abre paso a la exposición de otras inquietudes, incluso, denuncias plasmadas por mujeres escritoras. Por ende, esta tradición muestra un punto notable en el mundo contemporáneo con los aportes de poetas como Sylvia Plath y Anne Sexton, según las siguientes líneas: "Plath and Sexton are part of a woman-uncontained tradition which is much older, if less aggressive. Contemporary women are more outspoken and virulent in their

¹⁵⁵ MIZEJEWSKI, Linda. Sappho to Sexton: Woman Uncontained. *College English*. [En línea]. Volumen 35. Número 3 (1973); p. 340. [Consultado el 12 de noviembre de 2013]. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/374996>

¹⁵⁶ *Ibíd.* p. 343.

descriptions of violent escape than their predecessors”¹⁵⁷. En las palabras antecedentes se resalta el incremento de la urgencia por salir de los estreñimientos de su condición; al mismo tiempo, esa falta de moderación da cuenta de la concentración de la insatisfacción experimentada por quienes emprenden la fuga.

Dicha necesidad por liberarse de esa coerción encuentra una manifestación radical, si se atiende a esta afirmación: “(...) then the very fact of being a woman implies an inherent sort of tragedy”¹⁵⁸. De acuerdo con esto, se establece la crisis entre las mujeres y su condición, marcada por una profunda contradicción que problematiza su estar en el mundo.

Así, el contraste inherente en la metáfora de las mujeres que vuelan o que son representadas como fenómenos de la naturaleza exponen la tensión entre la coerción implícita en su condición y la desesperación por escapar. Tal como indica el siguiente pasaje:

This sort of tension, then, between earth and air, containment and freedom, woman as rock and woman flying, is an important phenomenon to observe in the women of Western literature. It is even more telling to hear it from a woman’s point of view. Remembering the scape of the Pleiades, we can agree with Anne Sexton’s shaking of her head over the woman writer: “She thinks she can warn the stars”¹⁵⁹.

La autora central de esta investigación, supone un punto crucial en esa tradición de origen mitológico y que ha sido heredada históricamente, en tanto que en su obra se consolidan esos aspectos críticos en torno a la condición femenina, la creación poética y el cuestionamiento a la sociedad de su tiempo.

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ Ibid. p. 344.

¹⁵⁹ Ibid. p. 345.

La apertura señalada en la obra de Sexton se caracteriza por exponer un mundo interno que trae consigo consecuencias extremas. Como se observa en este pasaje:

Among the female poets where we seek images of the inner world, we have seen consistently the consequences of despairing womanhood in eccentricity, madness, and suicide. Few of our women poets have developed the confident and universalizing voice of Theodore Roethke who asks; "What's madness but nobility of soul/ At odds with circumstance?" (*In A Dark Time*) Our women poets have accepted the discouraging analysis that *they* are tainted, not the world¹⁶⁰.

Precisamente en el extremo de la locura se obtiene un tipo de visión particular, surgida en repuesta a su postura drástica, donde se está en condición de tratar cuestiones como la muerte autoinfligida, así como temas parte de la prohibición cultural o tabú; entre otros, aquellos donde se lleva a cabo un ejercicio literario y poético con efectos concretos en la condición humana. Sin embargo, no se sostiene la idea de que el proceso de transformación esté terminado; puesto que: "(...) Sexton indicates that the changes process away from passivity has not yet been fully accomplished; she has not yet moved from "I am", and "I wear", to "I create"¹⁶¹. Con ello se evidencian las implicaciones del cambio en gestación y se advierte la marca propia del verbo "crear", en conjugación de primera persona, para subrayar la necesidad de las mujeres de involucrarse directamente en el campo de la acción.

Ahora bien, como se ha podido evidenciar, cuando se plasma la crisis (con sus orígenes, exploraciones, efectos y posibles modos de superarla o no) al usar la escritura como medio, interviene un proceso de creación que le otorga a ese ejercicio unas características propias, tal como sucede con la autora en cuestión, cuya obra ha sido incluida en el denominado confesionalismo, entendido como un

¹⁶⁰ HOFFMAN, Nancy Jo; PLATH, Sylvia y SEXTON, Anne. Reading Women's Poetry. En: College English. Women, Writing and Teaching. [En línea]. Volumen 34. Número 1 (Octubre, 1972); p. 49. [Consultado el 12 de noviembre de 2013]. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/375218>

¹⁶¹ *Ibid.* p. 53.

estilo poético enfocado en las experiencias individuales extremas. Como se observa en seguida:

And central to Laurence Lerner's 1987 *Critical Quarterly* essay, 'What Is Confessional Poetry?', is the view that 'the writing of a confessional poem is an act of courage'. As this indicates, the epithet 'courageous' is a moral judgment. It implicitly accepts the value of the act of confession, and credits its putative honesty and sincerity –if it were not believe, it would not be called 'brave' but rather deceitful or self-justifying¹⁶².

Emprender la escritura de poesía en estilo confesional implica el quebrantamiento de las fronteras impuestas por las convenciones sociales. No obstante, presenta una delicada línea entre el juicio moral, calificado como un acto de valentía o, por el contrario, de autojustificación, ocasionando con ello una doble vía para la interpretación de la producción artística emergida en los márgenes de este estilo poético.

Pero, es preciso explorar una versión menos radical en el juicio de ser tomado como autojustificación, que presente el proceso de creación de manera lejana al sentido de compulsión de quien escribe en modo confesional. Tal como sigue: "If we are to understand the confessional text not as the compulsive expression of the prior experience of the author, but as a gesture which achieves its meaning and status as confession only in the process of being received or read, then it is arguable that it is the audience, and not the experience, which induces fear"¹⁶³. En las líneas finales del fragmento citado, se nota la distinción entre la experiencia plasmada y el acto creativo de quien escribe confesionalmente y la percepción de quien recibe la obra; por esta razón, cabe afirmar que no procede emprender juicios sobre el autor o su obra en tanto que pone en práctica, fundamentalmente, la apertura y libertad inherentes en la expresión.

¹⁶² GILL, Jo. Anne Sexton and Confessional Poetics. En: *The Review of English Studies*, New Series. [En línea]. Volumen 55, número 220 (Junio, 2004); p 435. [Consultado el 12 de noviembre de 2013]. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/3661307>

¹⁶³ *Ibíd.* p. 435.

Esto conduce a una crítica profunda con el fin de dar cabida a la construcción de la identidad; por esa razón, pueden hallarse declaraciones como la que se cita aquí: "(...) Sexton writes: "Whatever I am I am because I wrote it"¹⁶⁴. Además, en sus cartas se aprecia que se ha establecido una vía en donde es posible afirmarse de un modo propio, mediante el ejercicio de escritura.

En este sentido, se considera adecuado notar que el poeta confesional, en respuesta a su búsqueda, se compromete en extremo con su obra; incluso, puede llegar calificarse de "sacrificio" el grado como se involucra con su creación. Aunque, esto suponga una supresión de la figura del autor, se potencia, en cierta medida, el desvanecimiento de la frontera entre la voz del narrador y la representación de la "persona" en la escritura. De esto da cuenta la observación de la profesora Jo Gill transcrita a continuación: "The confessional poet, in accordance with the requirements of the poetics of impersonality, extinguishes or sacrifices herself again and again in her work"¹⁶⁵.

Por ello, es posible entrever en el trabajo de la poeta originaria de Boston, una vertiente definida dentro de las líneas demarcadas por el estilo confesional. Una muestra de ello se encuentra en la descripción del tipo de metáforas usadas, frecuentemente, en su trabajo:

Sexton eschews metaphors of large-scale geological faults. She is more likely, instead, to speak in terms of the fissured, broken, or eruptive human body. One might read these volcanic images as positive signifiers of power, heralding the potential to make a catastrophic impact, or one might see them as a reductive means of identifying female poets with nature and chaos and by implication, male poets with culture and order. In both cases, the subject is figured as the passive victim of some unpredictable and irrepressible urge while the auditor or reader of the confessions (the "confessor") is seen as being vulnerable to harm by association¹⁶⁶.

¹⁶⁴ SEXTON, Anne citada por GILL, Jo. "The Confessional Mode". En: Anne Sexton's Confessional Poetics. Florida: University Press of Florida, 2007.p. 1.

¹⁶⁵ *Ibíd.* p. 11.

¹⁶⁶ *Ibíd.* p. 12.

En las líneas antecedentes se muestra una mirada hacia el cuerpo, para descubrir la manera como puede estar desecho, quebrado, o aguardar un poder que en cualquier momento puede tomar la escena. Una, de la que nadie sale ileso; al contrario, la conexión entre poeta y auditorio se caracteriza por la inminencia de los daños colaterales. Todo esto, conduce a considerar el acto de escritura confesional como una forma de expresión intensa, al propiciar la crisis y al anunciar un cambio en la percepción y la comprensión del mundo.

En este sentido, cabe la cercanía entre Sexton y Kafka respecto a la visión compartida sobre el propósito de la escritura. Como se puede constatar en seguida:

When she quotes Franz Kafka at the beginning of *All My Pretty Ones* (“a book should serve as the ax for the frozen sea within us”), it is the condition of despair, isolation, and disorientation to which the “ax” (writing) gives access which she emphasizes: “the books we need are the kind that act upon us like a misfortune...that make us feel as though we were...lost in a forest¹⁶⁷.”

De acuerdo con las ideas expuestas hasta el momento, es preciso matizar la manifestación del estilo confesional; para tal fin, léase detenidamente el siguiente fragmento:

For Foucault, confession is not a means of expressing the irrepressible truth of prior lived experience, but a ritualized “technique... for producing truth” (*History* 61-62). It is not the product of free self-expression, but rather the effect of an ordered regime by which the self begins to conceive of itself as individual, responsible, culpable, and thereby confessional. Confession takes place in a context of power, prohibition, and surveillance. It is generated and sustained not by the troubled subject/confessant, but the discursive relationship between speaker and reader (confessant and confessor) or, for Leigh Gilmore, developing Foucault’s model, by triangular relationship between “penitent/teller”, “listener”, and “tale” (speaker, reader, and text) (*Autobiographics*,12)¹⁶⁸.

¹⁶⁷ *Ibíd.* pp. 12-13.

¹⁶⁸ *Ibíd.* p. 17.

Tal como advierte la profesora Jo Gill, quien ejecuta el acto de confesión no se encuentra sujeto únicamente a la imperiosa necesidad de expresar algo incontenible, sino que es, esencialmente, una relación entre tres partes: penitente, oyente y relato, involucradas en una técnica donde cada uno de los participantes juega un papel fundamental en la consolidación tanto del acto de habla como de la producción escrita en el contexto de confesión.

Ahora, en lo que atañe a la veracidad requerida para que quien realiza la confesión se conciba responsable y en esta vía pueda sustentar la “sinceridad” con la que lleva a cabo su confesión, es preciso mencionar que ésta tiene un doble fundamento: por un lado, la intimidad ente las partes involucradas; y por otro, en la relación de poder, que se da en el modo descrito en las siguientes líneas:

Foucault proposes that although the “veracity” of the confession is “guaranteed” by “the bond, the basic intimacy in discourse, between the one who speaks and what he is speaking about”, power in fact has more specific origin: “The agency of domination does not reside in the one who speaks...but in the one who listens and says nothing; not in the one who knows and answers, but in the one who questions and is not supposed to know”¹⁶⁹.

En la exposición recopilada se puede vislumbrar la importancia entre la triada: orador, lector y texto que posibilita el acto de confesión; además, se puede advertir que en la base subyace una relación de poder en términos de conocimiento y en razón de su posesión o de su carencia.

Sin embargo, ese conocimiento, desde el punto de vista del penitente, en la figura del poeta confesional, tiene un cariz interesante, a saber: su conocimiento radica en la certidumbre que avizora la posibilidad de una ruptura, una falla, la crisis. Por esta razón, puede entenderse la poesía confesional como sigue: “Confessional

¹⁶⁹ FOUCAULT, Michel citado por GILL, Jo. The Confessional Mode. En: Anne Sexton's Confessional Poetics. Florida: University Press of Florida, 2007. p. 20.

poetry is met with a latent anxiety about the subject's possible failure to control her overwhelming emotions (failure to stem the flood, or cap the volcano), thereby placing the auditor at risk. In a letter, poet Louise Bogan complains of the risk of infection: "One poem, by Anne Sexton, made me positively ill"¹⁷⁰. Así, se determina que el conocimiento anticipatorio de la fisura interna se complementa con la capacidad de hacer extensivo su estado, al poner en riesgo a quien lo escucha o lo lee.

En este orden de ideas, el lector se expone al conflicto que puede llegar a producirse cuando se enfrenta a la multiplicidad de significados, provenientes del texto poético. Tal como señala Anne Sexton en una de sus conferencias: "In the one of her Crawshaw lectures, Sexton cites the final lines of "With Mercy for the Greedy" to support a crucial point about the fundamentally discursive nature of confession. There is no single meaning possessed by the author and symptomatic of her trauma or "need". Rather, there are multiple and diverse meanings (or, conversely, moments of aporia) produced in the process of reading"¹⁷¹. En esas afirmaciones es palpable la dinámica compleja respecto al significado, ligado a los términos escogidos por el autor y que serán recibidos por el potencial lector.

En consecuencia, la relación particular entre poeta confesional, su obra y su público (que para el caso son los términos específicos dentro de las tres categorías teóricas expuestas: penitente/hablante, oyente, relato; orador, lector, texto) le proporcionan al lenguaje un rasgo particular. De acuerdo con la exposición de la profesora Jo Gill: "The language of the confessional text, although often regarded as transparent and direct, may be nonreferential, opaque, and indirect. The words which she uses, although clear and expressive to her, may bear a profoundly different meaning or indeed no meaning to the reader". En la cita se determina que el lenguaje se torna una cuestión importante en sí misma, en

¹⁷⁰ GILL, Jo. The Confessional Mode. En: Anne Sexton's Confessional Poetics. Florida: University Press of Florida, 2007. p. 13.

¹⁷¹ *Ibid.* p. 22.

razón a la capacidad que tiene el texto mismo de aparecer claro u oscuro a su receptor; aunque, el creador de la pieza poética sienta que aquellas palabras poseen significado completo.

Sin embargo, cabe reconocer que este riesgo de no-referencialidad en el lenguaje del texto confesional no es exclusivo de dicho estilo; pues, si hace énfasis en que éste ha de responder al impulso creativo del poeta, surge nuevamente la cuestión por el origen de esa inspiración. Sobre este asunto puede analizarse el siguiente pasaje: “She is proud of the madness or possession which seizes her, yet refuses to specify the source of her inspiration. Is she “possessed” by madness? Or by poetry? Or, in the context of the very public, and repeated, performance of the poem, is she “possessed” or controlled by the expectations of her audience?”¹⁷² Con esa respuesta se retorna a la visión clásica del poeta, quien no da cuenta de la fuente de su motivación para escribir; porque, es presa de una fuerza que no se identifica, sino que lo abarca todo y lo lleva a crear. Pero, vale indicar que, para la autora, la fuente no es un episodio neurótico o resultado de una compulsión¹⁷³.

De esta manera, se afianza la relevancia de la distinción implícita en aquello que la autora objeto de estudio denomina “mi... propia voz”: “Sexton qualifies the reference to “my own...voice” by specifying that this is her “confessional voice”, as though this were just one of many idioms available to her. The distinction which Sexton makes between “I” and “persona” is an important one”¹⁷⁴. Así, desde esta perspectiva se observa la distancia entre el Yo y la persona que ostenta la narración del relato.

Precisamente, en la capacidad de manifestarse que encuentra el Yo en la voz confesional, aparece su carácter terapéutico, si se atiende al pasaje reproducido: “The new poetry is understood to be primarily therapeutic in intent and effect

¹⁷² *Ibíd.* p. 23.

¹⁷³ GILL, Jo. *Anne Sexton and Confessional Poetics*. Op. cit., p. 429.

¹⁷⁴ GILL, Jo. *The Confessional Mode*. Op. cit., p. 28.

(‘soul’s therapy’ and ‘self-therapeutic’), autobiographical (Lowell’s speaker is ‘unequivocally himself’) and truthful (it features ‘uncompromising’ honesty)¹⁷⁵. En esta cita se plantean dos aspectos que dan especificidad al estilo confesional: sus propiedades terapéuticas y su carácter biográfico; aunque, cabe advertir que estos dos elementos se alternan de manera particular en el marco del respeto de la distancia entre el yo y su voz.

De esa distancia da cuenta Anne Sexton en este comentario recuperado:

The notion of the therapeutic or cathartic potential of this particular literary form, as we shall see, underpins much subsequent writing about confessionalism, this notwithstanding Sexton’s own ambivalence about such ends. As she commented in a 1970 interview (characteristically dissociating personal experience from the process of writing, and foregrounding the deceptive nature of the text): You don’t solve problems in writing. They’re still there. I’ve heard psychiatrists say, “See, you’ve forgiven your father. There it is in your poem”. But I haven’t forgiven my father. I just wrote that I did¹⁷⁶.

En ese comentario se verifica la importancia de sostener la diferencia entre el autor y su obra, sin que esto quebrante su autenticidad. En simultáneo, se destaca la franqueza frente a la complejidad de las experiencias retratadas mediante el ejercicio de escritura. Pese a esto, se refleja en la voz, una actitud extrema; puesta en las siguientes palabras: “Indeed, Sexton’s speaker, rather than seeking the way out of the wood of mental collapse, is looking for the way in. She seeks not therapy or an ‘expressive-purgative’ release (as Ostriker terms it), but an attenuation of her condition¹⁷⁷. Esa voz explora los bordes del colapso, en tanto que constantemente lleva su experiencia al punto límite.

Después de haber abordado los tres puntos propuestos al inicio de este apartado: uno, qué tipo de relación puede establecerse entre el lenguaje y la muerte; dos, cómo se vinculan la muerte y la existencia; y tres, en qué medida el ejercicio

¹⁷⁵ GILL, Jo. Anne Sexton and Confessional Poetics. Op. cit, p. 427.

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ Ibid. p. 434.

poético de Anne Sexton puede considerarse como una acción que plasma las perplejidades surgidas en el transcurso de la existencia, es momento de condensar tres apreciaciones: en primera instancia, el lenguaje tiene una relación directa en la problematización de la muerte y contribuye como materia donde se desarrollan múltiples aproximaciones sobre ella; y también, da cuenta de las limitaciones propias del ser humano respecto al conocimiento y la construcción de sentido cara a la finitud humana. En segunda instancia, cabe afirmar que la muerte y la existencia están vinculadas de modo fundante e indisociable, por cuanto la primera aparece como la contracara de la vida. En tercera instancia, el acto creador que da origen a la poesía, en este caso a la lírica confesional exhibida por la autora, constituye la afirmación de las inquietudes, búsquedas y conciencia de quien asume su existencia.

2.5. A MODO DE CIERRE

Luego de haber elaborado una disertación con el propósito de generar una respuesta, por lo menos tentativa, al interrogante central: ¿Cuáles son los elementos que configuran el problema de la muerte en los poemas que componen las piezas *All My Pretty Ones* (1962) y *Live or Die* (1966), de la escritora norteamericana Anne Sexton?, al respecto puede indicarse que en las dos piezas estudiadas se encontró la persistencia de la dinámica dialéctica entre las categorías vida y muerte; y que éstas se manifiestan en tensión constante. Además, se estableció que dicha tensión es problematizada desde diversos tópicos, entre ellos cabe resaltar: la muerte propia, del otro, en la naturaleza, en la maternidad, en los objetos cotidianos, y en la relación con la divinidad cuando el ser humano se enfrenta a la toma de conciencia de su finitud.

Esa compleja red de relaciones advertidas en la lírica confesional, característica de las colecciones de poemas analizados, permitió concebir dos grandes vías para

el abordaje del problema de la muerte: la primera, se refiere a las actitudes-acciones ante la muerte; la segunda, atañe a la concepción trascendental o espiritual de la muerte de cara al papel preeminente en el binomio cuerpo-alma.

3. TERCER CAPÍTULO LA MUERTE COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN Y REFLEXIÓN

Luego de haber estudiado los rasgos propios de la relación entre las categorías de vida y muerte en cada una de las dos obras centrales de esta investigación: *All My Pretty Ones* (1962) y *Live or Die* (1966), es momento de emprender la búsqueda de los puntos de encuentro entre los planteamientos filosóficos-literarios de la denominada filosofía existencia y las características de la poesía de Anne Sexton respecto a la muerte.

De acuerdo con lo anterior, en las páginas que conforman este tercer capítulo se desarrolló una reflexión guiada por la pregunta planteada en estas palabras: **¿De qué modo el problema de la muerte permea tanto a la filosofía como a la poesía?** Este interrogante supuso llevar a cabo la búsqueda de los elementos históricos, filosóficos, literarios, por mencionar los más representativos, que permitieron construir un tejido comprensivo en torno al problema de la muerte en dos expresiones relevantes del pensamiento humano: la filosofía y la poesía.

Además, cabe mencionar que, en primer lugar, se expuso, puntualmente, el lugar del problema de la muerte en la filosofía existencial; en segunda instancia, se estudiaron las actitudes y concepciones en torno a la muerte, más relevantes en la historia Occidental; finalmente, se recopilaron los aspectos más destacados del análisis realizado para dar respuesta al interrogante que condujo la reflexión.

También, resulta pertinente señalar que la metodología empleada para llevar a cabo este ejercicio de lectura y escritura toma como guía aspectos propios de la interpretación hermenéutica, trazados por Emilio Lledó en *El silencio de la escritura* y en *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*, donde se propone establecer un diálogo con el pasado, a través de los textos, al motivar el acto de interpretación con el interés de

comprender, que implica el deseo de reconocer aquellas amenazas que conllevan a aprender de otras experiencias; asimismo, dicho diálogo se sustenta en el acto de lectura o interpretación que establece un efecto reflejo entre aquello pensado por otros y quien realiza el ejercicio de leer o interpretar. Con ello, se fundamenta la creación de vínculos en función del pensamiento que da cabida a la pluralidad de las ideas y la construcción de un tejido comprensivo. Tal como se puede observar en seguida:

La supuesta necesidad de entender el pasado, el constante planteamiento de lo que fue dicho en otro tiempo, implica la inevitable proyección de todo presente no sólo hacia el horizonte del futuro, sino hacia todo aquello que le aconteció. Ahora bien, ¿qué conseguimos al establecer las condiciones posibles para la realidad de la interpretación? Dicho de otra manera más simple, ¿para qué sirve entender? ¿Qué queremos entender con el entender?, ¿qué lección queremos sacar de esa historia del pasado? El hecho de volver siempre sobre los pasos de lo pasado manifiesta una implícita necesidad. Nadie recorrería las sendas del pasado si no subyaciese a ese recorrido el irrefrenable deseo de reconocer, en él, todas aquellas semejanzas que nos lleva a aprender de otras experiencias. Lo que ocurre es que ese aprendizaje, para el que se han inventado múltiples *metodologías* —camino al fin y al cabo—, es producto de elecciones previas, del gusto o disgusto que encontramos en lo *otro*, de la confirmación o rechazo de nuestro propio ser. Cada acto de lectura, de interpretación de lo que pensaron otros hombres, es espejo también de lo que pensamos nosotros. Y eso supone el carácter social de la existencia, la lucha por arrancar de cada subjetividad la esencial soledad que la constituye. Es el lenguaje el que permite esa salida hacia la comunidad del entender y el proponer¹⁷⁸.

Así, en la constitución de esa red de comprensión entran en juego unas variantes básicas para permitir la comprensión, bajo las condiciones expresadas por Lledó en el siguiente pasaje: “Pero el abierto diálogo del pasado que hace posible el largo puente de la escritura está exigiendo, en todo momento, unas especiales condiciones de inteligibilidad. Quien habla en el texto tiene que levantar su sentido no sólo desde la materialidad de la letra, sino desde un *espíritu*: aire que únicamente alienta de parte del lector”¹⁷⁹. Como se puede observar en las líneas

¹⁷⁸ LLEDÓ, Emilio. El silencio de la escritura. Madrid: Espasa Calpe, 1998. pp. 37-38.

¹⁷⁹ *Ibíd.* p. 38.

citadas, la escritura y la lectura se encuentran en el momento en el que quien lee se conecta con el espíritu que alienta el sentido. Con ello, se hace manifiesto que las variantes de la comprensión son el espíritu, el sentido, el intérprete y el escritor-texto.

De acuerdo con lo dicho anteriormente, se da vida a la cultura cuando se encuentran el espíritu y el sentido, tal como se infiere de la definición de la misma presentada por el autor en cuestión: “La cultura es convertir en vida, en presente, en latido, la pérdida de temporalidad que puede despertarse en la compacta masa de lo escrito”¹⁸⁰. Con el retorno del flujo de vida en la cultura, se mantiene la corriente del pensamiento, vigorizado mediante la restauración del pasado en el presente.

De este modo, vida y cultura se sostienen en el hilo del tiempo que se actualiza en el acto de leer y escribir, que van formando un ritmo propio en el tiempo, donde se va desmadejando el sentido y cobra vida el lenguaje. Como se ilustra en el siguiente pasaje:

El tiempo lento de la lectura y la escritura es, por supuesto, el tiempo vivo de un lento diálogo con los textos desde la perspectiva de su creación y de su recepción. Sabemos que ese ideal de las palabras de Nietzsche no es fácilmente alcanzable; pero es estimulante el vislumbrarlo, el dejarse ir por el camino que nos conduce a él, aunque quedemos muy lejos de realizarlo. Y no sólo la filología que mira despacio la letra del texto y las palabras que forman su trama, también la filosofía que es, en el fondo, amor al lenguaje, busca nuevas resonancias en esa lenta forma de la temporalidad¹⁸¹.

Se observa cómo la palabra y sus construcciones son para el filólogo y el filósofo objeto de indagación, vía de conocimiento, pretexto de aproximación a las contenidos de las vivencias percibidas por los sentidos. Simultáneamente, deja ver

¹⁸⁰ Ibidem.

¹⁸¹ LLEDÓ, Emilio. El surco del tiempo: Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria. Barcelona: Crítica, 1992. pp. 23-24.

la misión del intérprete, quien debe andar los caminos dibujados por la filosofía y la filología, si se pretende llegar a la frecuencia de esa nueva forma de temporalidad creada por la letra.

Por esta razón, es preciso reivindicar la estrecha conexión existente entre el lenguaje y el ser humano, como se constata en la escritura, donde la creación se soporta tanto en las facultades intelectuales como en la agudeza de percepción que posea el escritor. Según se aprecia en las palabras de Emilio Lledó reproducidas a continuación: “Cada escritor, forjado sobre su propia memoria, integra, a través de ella, las experiencias colectivas, y asume, a través del filtro de su individualidad, todo aquello que, después, se transformará en obra literaria, en obra filosófica”¹⁸². En la escritura se emplea como vehículo al lenguaje, para dar salida a diversas manifestaciones de la compleja relación entre el Yo y el mundo.

Cabe puntualizar que la capacidad de crear potencia la propiedad expresiva del lenguaje, si se asume que:

Todo acto de creación, toda obra escrita es producto no sólo de una inmediata elaboración, sino de una gestación, de un largo proceso. Lo que llamamos obra literaria, y que aprendemos a manejar como si fuera un todo, es un conjunto de partes, de frases, incluso de palabras, surgidas al ritmo de la vida, o sea de la <<respiración>> de su autor. Y esa respiración es, al mismo tiempo expresión real del latir que sostiene la existencia, y metáfora que señala el hilo histórico que va enhebrando los momentos que la constituyen¹⁸³.

Así se introduce un cambio en la concepción absoluta bajo la que se espera encontrar el sentido único de una obra; en contraposición, se plantea la real fragmentación y pluralidad que entraña el acto de creación y la obra misma. Esta condición conduce al lector / intérprete a asumir una actitud en sintonía con el vínculo entre existencia y el contenido presente en las palabras.

¹⁸² *Ibíd.* p. 28.

¹⁸³ *Ibidem.*

En consecuencia, se concibe una doble confluencia entre el latir del escritor y del intérprete, justo cuando tiene lugar la interpretación. Según se ilustra en estas palabras:

Toda interpretación es, pues, resultado de un deseo, de unos prejuicios, de unas capacidades intelectuales, de un misterioso juego neuronal cuyas reglas apenas conocemos. Naturalmente que la escritura, su fondo semántico y sus ataduras formales condicionan nuestro despliegue conceptual; pero el territorio del lenguaje natural, el hilo formal, la coherencia de las proposiciones que constituyen el texto no se <<transforman>> sino por el movimiento que imprime la mente del lector¹⁸⁴.

En las líneas anteriores se reconoce el valor e influencia que posee la condición humana cuando se realiza el despliegue del sentido contenido en las palabras que construyen la obra. Asimismo, es preciso notar cómo el lenguaje natural no es dejado de lado; por el contrario, forma parte de ese entramado de elementos que dan como resultado el lenguaje escrito.

De este modo, se advierte que el ejercicio de interpretación adelantado, con el fin de conseguir una respuesta al interrogante formulado, empleó la metodología plural e incluyente, propuesta por los apartados retomados de Emilió Lledó. Si se tiene en cuenta que en las páginas que siguen se abordarán cuestiones complejas que demandan miradas múltiples y perspectivas diversas donde se propicia el diálogo entre la poesía, la filosofía, la historia, la antropología, entre otras áreas del saber.

Por otra parte, cabe mencionar que los siguientes pensadores y estudiosos constituyen el grueso de las concepciones y planteamientos abordados en la búsqueda adelantada en este tercer capítulo: Philippe Ariès, autor de *Historia de la muerte en Occidente* y *El hombre ante la muerte*; Norberto Bobbio, con su trabajo titulado *El existencialismo. Ensayo de interpretación*; Fernando Diez

¹⁸⁴ *Ibíd.* p. 30.

Velazco, con su estudio *Los caminos de la muerte. Religión, rito e iconografía del paso al más allá en la Grecia Antigua*; Vladimir Jankélévitch, en sus entrevistas *Pensar la muerte*; May Tod, con su reflexión *La muerte*; Séneca, autor de *Epístolas morales a Lucilio*; Anne Sexton, con su colección de poemas *Obra completa*; y Louis-Vincent Thomas, en *Antropología de la muerte*; entre otros.

3.1. LA FILOSOFÍA EXISTENCIAL Y EL PROBLEMA DE LA MUERTE

En este primer apartado se busca retomar el rol del problema de la muerte en la denominada filosofía existencial, así como establecer la dinámica entre la poesía, la filosofía, la crisis, la autenticidad, singularidad, la existencia, considerados como puntos focales en las reflexiones ancladas a las cuestiones de carácter existencialista. Para llevar a cabo este ejercicio se abordará: primero, lo que puede entenderse por filosofía de la existencia; segundo, la cercanía entre la filosofía existencial y la poesía; y tercero, el problema de la muerte y su influencia en la filosofía existencial.

Así, respecto a la noción de filosofía existencial, es preciso destacar su conexión fundamental con una forma de filosofar, surgida en respuesta a una situación concreta del espíritu. Por esta razón, puede concebirse como se expone en este pasaje:

(...) [Que es] la filosofía de la existencia (...) sino una manera de filosofar que responde extraña y maravillosamente a la vocación filosófica, hasta diría al gusto filosófico de nuestro tiempo. Como tal la llevamos dentro de nosotros con conciencia satisfecha o con desafío, con orgullo o con repugnancia, y la llevábamos como aspiración o como tentación aun antes de que nos la revelaran sin esbozo alguno¹⁸⁵.

¹⁸⁵ BOBBIO, Norberto. El existencialismo. Ensayo de interpretación. México: Fondo de Cultura Económica, 1966. p. 13.

Como se puede apreciar en el extracto citado, la fuente de ese modo de filosofar replica a los rasgos primarios de la condición humana, a ese elemento primigenio del ser, a saber, su carácter de existente. Por ello, atiende a las condiciones concretas, a las inquietudes que apremian al hombre y a la mujer de una época marcada por la crisis.

Dicha situación de crisis conlleva al ser humano a observar directamente el límite, ese borde en el que se experimenta, sin filtro alguno, el vértigo ante la inminente posibilidad de verse cara a cara con el hecho irrefutable de ser consciente de que existe. Tal como se aprecia aquí: “Mas los que logran sentirse conscientes del hecho de que existen, experimentan el estrechamiento que provoca la aventura más inverosímil. La ciencia —ha dicho Aristóteles— empieza por el asombro. El existencialismo —podríamos decir— empieza por el asombro de existir”¹⁸⁶. El *pathos* originario inaugura una actitud gracias a la cual se despierta la conciencia, de una manera única, mirando con asombro auténtico ese hecho fundante del ser: su existencia.

Ese asombro de existir carga al ser humano con una conciencia, conseguida cuando dispone su pensamiento a la práctica de la filosofía del aquí y el ahora, si se concede que “No a todo ser pensante —dice Gabriel Marcel— ni siquiera a todo filósofo, pero sí a quien practique una filosofía de lo concreto: <<Aquel que filosofa *hic et nunc* —podría decirse— es presa de lo real; no se habituara jamás al hecho de existir; la existencia no es separable del asombro>>”¹⁸⁷. El asombro se convierte en el constante catalizador del pensamiento que conduce al desasosiego.

En este sentido, esta práctica filosófica se torna en acicate y respuesta rebelde, acorde con esa conciencia en crisis. Por esta razón:

¹⁸⁶ FOULQUIÉ, Paul. El existencialismo. Barcelona: Salvat, 1948. p. 64.

¹⁸⁷ *Ibid.* p. 65.

Gústenos o no reconocerlo, la crisis es la manera de ser de nuestra situación espiritual. Sabemos bajo qué formas se revela. Una única verdad sustentada se desmenuza en mil verdades indiferentes; el resultado es la apatía frente a los valores y la entrega a la corriente de la sociedad y de las cosas. Una única voluntad consciente de sí se desmigaja en mil veleidades; la consecuencia es el descompuesto desasosiego del alma y la estéril timidez, o la arrebatada arrogancia de la acción¹⁸⁸.

Por medio de las palabras anteriormente reproducidas, se explica en qué consisten los aspectos más relevantes de la situación del hombre contemporáneo: la ruptura de los bastiones de la cultura, entre los que cabe notar: la verdad, la autoridad, el valor. Estas categorías universales y anquilosadas, se despedazan ante el abismo que supone su resquebrajamiento; mientras, se instalan en el alma dos actitudes; por un lado, la turbación del espíritu, junto con la angustia y la desesperación; por otro, la suspensión en la corriente de la sociedad, cuya condición es la acción constante, aunque sea acción aparente. Dichas actitudes pueden contraponerse en la elección que hace el existente por no actuar o actuar.

Esa turbulencia despierta encuentra en el existencialismo o filosofía de la existencia su lugar y su medio de expresión privilegiado; puesto que "(...) el existencialismo, precisamente, es quizás la interpretación más auténtica y la revelación más profunda de esta crisis"¹⁸⁹. En cuanto conjuga la pregunta y la respuesta que se transforma en nuevos interrogantes, la filosofía del aquí y el ahora, expone el Ser al conocimiento desgarrador del ser arrojado en la existencia, sin más suelo y sustento que su propia condición, en principio problemática e irresoluta.

Así como la práctica de la filosofía de la existencia emerge en medio de la desazón del espíritu, a causa de la ruptura de los fundamentos del imperio del Ser y la tradición del pensamiento. Básicamente, esta perspectiva del pensamiento convoca a quien opta por emprender este desafío a *asumirse* respecto a la vida, la

¹⁸⁸ BOBBIO, Op. cit., p. 14.

¹⁸⁹ *Ibíd.* p. 15.

sociedad y a sí mismo, tal como hace una filosofía que es la conciencia refleja de su tiempo¹⁹⁰.

En síntesis, es posible exponer, en líneas básicas, lo que puede entenderse por filosofía de la existencia, en los siguientes términos: actitud filosófica que responde a la crisis instalada en el espíritu de la época. También, es preciso destacar que la construcción de esta definición no se introduce pretensión alguna de absolutismo; puesto que, resulta incompatible con la línea argumentativa que motiva estas páginas.

Ahora bien, respecto a la cercanía entre la filosofía existencial y la literatura se puede apreciar que ambas se encuentran de forma particularmente próxima, pues sirven de motivación y vía de expresión para las diversas inquietudes que les ocupan. Por esta razón, se resalta la incidencia que tiene la literatura y la poesía en el pensamiento desarrollado por la práctica de una filosofía de carácter existencial, Norberto Bobbio ilustra la influencia de la poesía en la filosofía que da respuesta a la crisis de nuestro tiempo, en las líneas retomadas en seguida:

(...) poniendo de relieve esa característica particular de la filosofía de la existencia según la cual ésta aparece claramente —casi diría que es su programa— como una filosofía de inspiración poética: brotando de un estado de ánimo y no de una duda crítica, acepta franca y valientemente un lenguaje ya comprometido por el uso poético y luego, por la evocación eminentemente estética y no lógica que el mismo suscita (...), dice mediante imágenes directamente poéticas (...) lo que sería inexpresable con el vocabulario técnico¹⁹¹.

En la cita presentada se observa cómo, a partir del lenguaje, la filosofía se “inspira” en el sentimiento y las imágenes propias del mundo poético para responder al estado del espíritu de la época. De este modo, se evidencia el encuentro de ambas áreas del saber al compartir un lenguaje rico en medios

¹⁹⁰ Ibidem.

¹⁹¹ Ibíd. p. 35. Subrayado propio.

de expresión, con el fin de ofrecer una visión más inmediata de los efectos de la sensibilidad en el pensamiento, así como en la comprensión de las cuestiones emparentadas con la existencia.

Por esta razón, en la confluencia entre filosofía y literatura de corte existencial, se asiste a la manifestación de un vínculo cercano, constructivo, atento a los avatares del espíritu de época, y aún más lejos, permite atender a las urgencias profundas de un ser que ha convertido en su condición primera a su existencia. Tal como señala Bobbio en su ensayo: “En efecto, en la bibliografía existencialista, que ya es vastísima, no han faltado sugestivas referencias poéticas, particularmente sobre el tema existencialista de la muerte; no olvidemos la reciente evocación de Leopardi en un audaz intento por injertar un rígido conjunto de motivos existencialistas en la tradición espiritual italiana”¹⁹².

En la cita reproducida en el párrafo inmediatamente anterior, se evidencia que uno de los tópicos explorados con frecuencia e interés ha sido el de la muerte, tanto la filosofía como la poesía se han volcado sobre este asunto, para pensarlo, para acercarlo estéticamente, para develarlo cara a la existencia, pues así como se sabe existiendo, el ser, conoce de modo inmediato su condición finita. Asimismo, cabe resaltar la importancia del tratamiento de la muerte en la aceptación, extensión e incorporación de esta forma de filosofar en la tradición del pensamiento, como se describe respecto a la cultura italiana, en la que el conde Giacomo Leopardi influyó con su poesía en el desarrollo de este tema, y otros afines; entre los que cabe mencionar la melancolía, el sentimiento trágico de la vida, la naturaleza, el amor, deja ver en qué medida el romanticismo sirve como fuente originaria a esta respuesta nueva a la crisis representada en el denominado existencialismo.

¹⁹² *Ibíd.* p. 36.

Por otra parte, es preciso observar que el existencialismo, fundamentalmente, se caracteriza por ser la manifestación de la ruptura, en responder a ésta. De modo semejante, el movimiento que privilegia lo singular se constituye como otro de los rasgos predominantes de esta corriente. Por ello, estudiosos de la historia del pensamiento, afirman que: “La literatura existencialista, (...) se encierra, por lo menos inmediatamente, en lo singular, que es lo único que existe, y trata de experimentarlo mentalmente en su singularidad, en su existencia”¹⁹³.

Precisamente, en ese movimiento hacia lo singular, se advierte que la existencia y lo singular aparecen implicados indisolublemente, y es, en esa experiencia creadora y expresiva de la literatura, donde convergen una sensibilidad, sin duda subjetiva, y un pensamiento influenciado por la inmediatez estremecedora de la existencia.

Sin embargo, considérese cómo ha surgido ese estado profundo de crisis. Para tal efecto, se retoma el siguiente pasaje: “En otros términos, en un caso la crisis se revela en la forma de la sinceridad absoluta, hasta la crueldad consigo mismo, que encona la llaga con el desasosiego de un pensamiento que continuamente está en equilibrio inestable y en tensión no resuelta (...)”¹⁹⁴. En las líneas citadas, se constata la manera de actuar de la sinceridad y el desasosiego en la creación de un estado de tensión devenido en crisis y en el que prevalece una carencia de resolución; también, se repara en la situación compleja experimentada por aquellos que ponen en práctica ese ponerse frente a su condición originaria, de cara a su existencia; porque tienen que lidiar con el malestar propio de la ruptura, de una herida sangrante, siempre abierta.

Esta situación del pensamiento y la sensibilidad generan diversas manifestaciones en las formas de vida y la cultura, permeando todas las esferas del pensamiento,

¹⁹³ FOULQUIÉ, Op. cit., p. 59.

¹⁹⁴ BOBBIO, Op. cit., p. 26.

como se evidencia en la bifurcación del existencialismo en los denominados *decadentismo* y *manierismo*; opuestos, básicamente por una actitud diferente ante la acción: el primero, opta por una negatividad radical en la que se establece la inacción; el segundo, por el contrario, prefiere sumergirse en la corriente de la vida y de la sociedad. De acuerdo con esto, puede afirmarse que un pensamiento y una sensibilidad desarrollados en la vía decadente dan forma a “Una literatura de decadencia [que] encuentra su propia expresión tanto en la ambiciosa grandilocuencia del poeta barroco como en la desesperación del poeta maldito (...)”¹⁹⁵. En el escenario bosquejado entorno al decadentismo aparece con mayor fuerza en las creaciones poéticas tanto barrocas como en la ola que no llega a puerto, siempre en expansión de los llamados poetas malditos. Esto obedece a la confluencia de motivaciones y sentimientos que se han anclado a la condición humana: desesperación y angustia; dichos sentimientos no caducan, sino, antes bien, fluyen a través de las grietas de la existencia.

En cuanto a la preeminencia del problema de la muerte en esta forma particular de responder a la crisis, es preciso rastrear su origen en la búsqueda insistente del ser. Tal como expone Abbagnano: “El hombre busca en todos los casos una satisfacción, un completamiento, una estabilidad que le faltan: buscar el ser. Esta condición es característica de su finitud”¹⁹⁶. Desde esta perspectiva se pone en evidencia la carencia esencial que determina las condiciones de la existencia y la atan, inexorablemente, a una carencia sin resolución, produciendo un trasegar perpetuo del existente por aquello que habrá de satisfacerlo; pero que, no se alcanza.

Así, cuando el existente desarrolla la conciencia de que esa falta es su principio fundante se encuentra en posición para practicar una sensibilidad y un pensamiento que cooperan para permitir la manifestación de los efectos de haber

¹⁹⁵ Ibidem.

¹⁹⁶ ABBAGNANO, Nicola. Introducción al existencialismo. México: Fondo de Cultura Económica, 1955. p. 13.

asumido un mundo y una vida inacabados. Por ello, “percatarse de esta finitud, indagar a fondo su naturaleza, constituye la tarea fundamental del existencialismo”¹⁹⁷; y esa cualidad, de servir como vía para indagar profundamente en los cimientos de la existencia, moldea una filosofía con objetivos distintos y diversos, dispuestos para exponer la ruptura con una tradición instaurada.

De este modo, se observa cómo en el fondo de esa carencia, esa falta de saciedad, el existente emprende un camino motivado por la perspectiva ofrecida por la finitud. Desde dicho punto de vista, la muerte aparece como la pregunta esencial que sirve de eje comprensivo a una existencia compartida, es decir, a las relaciones con otros y con el mundo. Según se ilustra a continuación:

De otra parte, la *muerte* expresa la posibilidad de la resolución del vínculo coexistencial. Por la muerte yo puedo serle arrebatado a los otros, al mundo y a mí mismo. La muerte no es un fin o un acabamiento, sino una *posibilidad* que acompaña a todas las demás y constituye su limitación intrínseca. Es la posibilidad de lo no-posible, que domina y determina desde adentro cada obra humana y la convierte en un llamado al futuro, o sea precisamente en una posibilidad. En cada caso debe el hombre rendirle cuentas al futuro; y en cada caso el futuro entraña para él una amenaza latente: la posibilidad de que su obra o él mismo se pierdan. Esta amenaza, si es reconocida y aceptada, conviértese en un riesgo, el riesgo del éxito y del fracaso. Pero como riesgo es ineliminable. Y justamente del riesgo nace de hecho la necesidad de decidir, la exigencia de la fidelidad¹⁹⁸.

A partir de la concepción de la muerte como posibilidad, el ser humano es expuesto a su liminalidad latente en el tiempo y su obra, así como a la impostergabilidad de la elección. Con ello, se establecen el riesgo y la amenaza como los catalizadores de la no-posibilidad que se cierne sobre su existencia. En síntesis, la muerte se funda como una suerte de punto a partir del cual se dibujan

¹⁹⁷ *Ibíd.* pp. 13-14.

¹⁹⁸ *Ibíd.* pp. 22-23.

las líneas de perspectiva en el mundo, la vida, las relaciones y la comprensión de cada una de dichas esferas.

El sentido comprometido en el ejercicio de comprender el entorno o el mundo interior, implica llevar a cabo acciones sobre los objetos con los que se tiene contacto; porque “desgraciadamente atribuíamos la existencia a las cosas, mas en realidad ellas no existen sin nosotros”¹⁹⁹. Y en esa interconexión de objetos, seres humanos y circunstancias esparcidas en el tiempo, se va hilando el entramado que sustenta el sentido, en menor o mayor proporción, va girando en torno de aquellas preguntas que el existente se formula desde su presente hacia el pasado o hacia el futuro.

En esa confluencia de motivos presentes en la relación del existente con su finitud, el problema de la muerte es la manifestación por excelencia; como consecuencia, la literatura inscrita en la corriente decadente fija sus raíces en la concavidad a la que conduce la singularidad humana, pues: “(...) al final predomina el motivo característico de todo decadentismo, de la singularidad humana echada al mundo sin seguridad alguna, cogida en su situación como en una prisión, invocando una trascendencia nunca alcanzada o amargamente consciente, por experiencia, de su propia nulidad”²⁰⁰. Por medio de esa conciencia sobre su nulidad, el ser humano tiene una visión más cercana, que por inmediata, lo abrumba, sobrecogiéndolo ante las posibilidades de acción que se ciernen sobre él.

Esa perspectiva adquirida a través de su conciencia se despliega en múltiples expresiones, entre ellas la literatura y la poesía, se convierten en las dos áreas que interesan en esta disertación. De acuerdo con esto, se retorna a una cuestión abordada en páginas precedentes, según la cual, la filosofía y la literatura constituyen un claro ejemplo de campos del saber que ofrecen un espacio de

¹⁹⁹ FOULQUIÉ, Op. cit., p. 63.

²⁰⁰ BOBBIO, Op. cit., p. 37.

intersección en el que se cultivan y desarrollan problemas fundamentales. En este caso, la denominada filosofía existencial lleva a un punto central esta idea y en su literatura decadente se halla una declaración de las líneas que describen el carácter de esa posición frente al mundo. Como se puede notar al leer detenidamente el siguiente extracto:

En efecto, no hay un motivo en torno al cual se haya ejercitado en mayor medida la literatura decadente de cualquier país que el del horror por lo banal, por lo cotidiano, por lo convencional; que tiene como corolario, con formas diversas y motivaciones diferentes, un ansia de liberación y de purificación, una incesante invocación de lo extraordinario, de lo extravagante, una atormentada búsqueda de lo “singular” —empleo esta palabra teniendo en cuenta “el singular” de Kierkegaard— que no es únicamente una categoría metafísica, sino una actitud vital²⁰¹.

En la cita reproducida se observa la coyuntura de la situación expuesta por las temáticas de la literatura decadente, entre los rasgos empleados para describir la actitud vital del singular, puede acudirse también a una expresión en la que se retoma esa animadversión por la corriente superflua de lo cotidiano, a saber, la constante urgencia de hacerse excepción, basada en dos pilares: la libertad y la búsqueda de lo extraordinario. Por esta razón, quien toma esta actitud frente a su existencia asume la herida generada por la ruptura con el mundo como estandarte de su libertad, pues una vez:

Cortados los hilos que ligan la existencia humana al mundo de las cosas y de los demás y a la trascendencia divina, el hombre recluido en su propia existencia, recoge las vibraciones más tenues de ésta, sondea sus preocupaciones más secretas, persigue sus movimientos más recónditos: la existencia está frente a él, no como la existencia en general, sino como la existencia que es propia de él, como ese centro de actos y de reacciones que él mismo es, y cuyo singularísimo curso sólo él es capaz de explicar y revelar²⁰².

²⁰¹ *Ibíd.* p. 39.

²⁰² *Ibíd.* p. 44.

Cuando se ha efectuado esa separación se produce un giro en el punto de vista, porque se ha cambiado el objeto que se mira, sin mediación alguna; con ello, se asiste al desvelamiento de un universo inexplorado y que parece insondable; pero, responde de forma particular y cercana a su carácter singular. Allí en esa perplejidad experimentada, se transforma la comprensión de *quien* es acerca de su existencia, en tanto queda afirmada su entera libertad sobre sí y, al mismo tiempo, se sume en la inexorable obligación de explicar y revelar el rumbo trazado de su vida.

Esta condición dual, encarnada en la libertad alcanzada por quien asume su existencia, le conduce a “(...) una situación límite que nadie puede rebasar y que se halla vinculada a nuestro ser real”²⁰³, al ofrecerle un punto de vista privilegiado, a saber, la muerte. Por cuanto, ésta es la situación límite por excelencia, aquella en la que la vida pulsa el punto álgido de tensión entre lo posible, ante el riesgo de ser alcanzado por la nada convirtiéndolo en un no-posible; además, es la muerte, la ocasión excepcional para experimentar el vértigo que recae cuando se siente cercana.

De este modo, quien asume ese giro ante su existencia, pretende ser excepcional, pues “hacerse excepción significa, en último término, singularizar la propia existencia, hacerse “singular””²⁰⁴. Y para ello, realiza una serie de actos, entre ellos, trasladar la ruptura, comprendida en la crisis, al vínculo con el Otro. Como se aprecia en seguida:

El apartarse de la muchedumbre, implícito en la autenticidad de Heidegger y en la singularidad de Jaspers, es también una fuga: ya no una fuga frente a sí mismo, sino frente a los otros; no los otros en abstracto, como humanidad o comunidad espiritual, sino los otros como compañeros en una lucha empeñada para realizar el mundo moral y, de ese modo, superar la crisis. No se trata de hacerse excepción, sino de hacerse comunión, en el sentido

²⁰³ *Ibíd.* 60.

²⁰⁴ *Ibíd.* p. 65.

de que la crisis no se resuelve echándose encima el fardo del mal, sino eliminando los supuestos de éste²⁰⁵.

Al ahondar en las implicaciones de su singularidad, trastoca los bastiones de esa comunidad espiritual a la que se le han corroído las bases en las que se afianzaba la autoridad: el ser, la moral y Dios. Por esta razón, esta actitud, se muestra como una vía, por medio de la cual exponer, a modo de “purga” el sentido profundo, encarnado en el origen de la crisis; asimismo, las categorías que sustentaban el mundo, como hasta entonces se conocía, son sometidas a decantarse y en ese derrumbamiento, se instala la negatividad, vista como ese arrancamiento a sí mismo y al mundo²⁰⁶, donde se transforma aquello tenido por verdadero, por principio, y por universal.

Del mismo modo en que se han trastocado el orden de la existencia (en cuanto ámbito de lo próximo) y el orden de la moral (concebida como la dimensión del vínculo con el Otro); también, se incluye la crisis en el plano trascendente (respecto a la relación del hombre y Dios). Si se revisa el siguiente pasaje:

Singular es el hombre en su soledad y en su turbación frente a Dios, el hombre que encuentra a Dios en el apartamiento de los otros. En comunicación únicamente con el infinito, el “singular” no se comunica con los otros seres finitos. Los otros no son la sociedad de la cual formamos parte, sino la muchedumbre indiferenciada y amorfa de la cual nos apartamos para ser nosotros mismos y encontrar la vía de la comunicación sólo con Dios²⁰⁷.

Como se advierte en las palabras citadas, el singular modifica la concepción y el vínculo sostenido con un Dios trascendente, comprendido desde esa comunión con los otros, esa masa de la que se aparta para ponerse frente al infinito. Dicha alteración ocurre, en virtud de una apertura hacia lo infinito; opuesto al nexo

²⁰⁵ Ibidem.

²⁰⁶ SARTRE, Jean Paul. Ser y hacer: la libertad. En: El ser y la nada. Ensayo de ontología y fenomenología. Buenos Aires: Losada, 2004. p. 595.

²⁰⁷ BOBBIO, Op. cit., p. 76.

abandonado con los seres finitos. Así, para quien se está en camino de hacerse excepción, el infinito se erige como el segundo término de las dos relaciones resquebrajadas con el mundo: los otros y Dios.

3.2. ACTITUDES Y CONCEPCIONES EN TORNO A LA MUERTE

Interrogarse sobre el papel relevante de la muerte como tema y problema en las expresiones de índole literario, en el caso particular de la poesía, así como en las disertaciones adelantadas por las mentes más destacadas en el ámbito del discurso filosófico, conduce a pensar que, en principio, su importancia se sustenta en el hecho de tratarse de un asunto inaplazable para los seres humanos, quienes fascinados o aterrados han intentado comprenderla, dominarla, e incluso, superarla, de forma semejante a como se ha avanzado en la conquista de la naturaleza, haciendo uso de su ciencia, de su religión, o de su imaginación. En atención a esto, en este apartado dedicado a las actitudes y concepciones sobre la muerte se precisa servirse de la visión ofrecida desde tres perspectivas: el mundo antiguo, los periodos iniciales en los que se gestó la cultura occidental y el pensamiento contemporáneo; mirada que estará enfocada por una cuestión: ¿cuáles rasgos distintivos permanecen en el ser humano contemporáneo respecto a las actitudes y concepciones sobre la muerte, desde el mundo antiguo hasta las dos colecciones de poesía de Anne Sexton?

Teniendo presente lo anterior, en las siguientes líneas se procura avanzar una aproximación a la luz de la pregunta ya formulada. Para tal fin se recurrirá a distintos referentes teóricos literarios, poéticos, históricos, filosóficos, antropológicos, dispuestos en diálogo con las dos obras poéticas de la escritora norteamericana que aquí convoca a la reflexión.

3.2.1. Rito y concepción de la muerte en la antigüedad

Sobre las actitudes tempranas en torno a la muerte se puede tomar como línea de análisis las concepciones y actitudes del ser humano en ciertos momentos fundamentales para la cultura occidental; entre los que cabe mencionar, los testimonios recopilados respecto a Grecia, Roma y la iglesia cristiana en consolidación. Por esta razón, en las páginas que a continuación se presentan, se abordan, brevemente, puntos cruciales para llevar a cabo una re-construcción del imaginario sobre la muerte en la antigüedad.

De acuerdo con esto, en primer lugar, resulta pertinente revisar pasajes puntuales, expuestos por Francisco Diez de Velazco, quien retoma los vestigios de los textos antiguos y los fragmentos del arte funerario para dar cuenta del pensamiento griego acerca de la muerte.

Así, se puede observar, desde una perspectiva mitológica, presente en los leцитos²⁰⁸ de fondo blanco y otros reservorios empleados en las honras fúnebres, varias de las figuras que representan el rol de las divinidades en el pasaje del alma del difunto a los dominios del dios Hades. En ese panteón de la muerte, las primeras personificaciones que aparecen son los gemelos, hijos de la noche, Hypnos y Thanatos; ellos están presentes junto al lecho del que yace para sumergirlo en el dulce sueño o en la dulce muerte sin violencia; tal como indica, el autor citado: “Los genios *Hypnos* (*Hýpnos*, Sueño) y *Thanatos* (*Thánatos*, Muerte), hijos de *Nyx* (noche), se idearon de dos modos principales en el imaginario griego. Aparecen con caracteres enfrentados (dulce el primero, implacable el segundo, contrapuestos en un juego poético que potencia la polaridad) (...)”²⁰⁹. Estos dos

²⁰⁸ Los leцитos son vasos empleados para guardar aceite destinado al cuidado del cuerpo. Frecuentemente eran utilizados como vasos funerarios en las tradiciones griegas antiguas.

²⁰⁹ DIEZ DE VELAZCO, Francisco. *Los caminos de la muerte. Religión, rito e iconografía del paso al más allá en la Grecia Antigua*. Madrid: Trotta, 1995. p. 27.

personajes entran en el imaginario, a través de las tradiciones hesíodica y homérica como los primeros en acompañar al difunto en el camino de la muerte.

Paralelamente, se puede señalar que esta antigua asociación mítica permanece en el imaginario occidental, mediante las asociaciones entre la muerte y el mundo onírico. Según los siguientes versos de Anne Sexton: “Cansada de caras que no conozco. / y ahora pienso que la muerte comienza./ La muerte comienza como un sueño, / lleno de la risa de mi hermana” —I’m tired of faces that I don’t know / and now I think that death is starting. / Death starts like a dream, / full of objects and my sister’s laughter—²¹⁰. En cada palabra se recrea la relación simbólica entre las dos divinidades antiguas que sirven de preámbulo mítico del viaje de la muerte.

Sin embargo, cabe realizar una precisión, los hermanos se integran a la mitología no como guías del difunto, sino como garantes de que se cumplirá el rito fúnebre, de acuerdo con los requerimientos de la piedad griega. Si se atiende al siguiente pasaje: “No se trata en sentido estricto de genios que ayudan a realizar un viaje al más allá, sino que facilitan el cumplimiento de la premisa de las honras fúnebres heroicas en la patria del difunto, donde los honores serán mayores y ofrecidos no por extranjeros sino por los miembros del grupo familiar. Zeus accede a darle este postrer trato de favor al héroe Sarpedón, ya que no puede salvarle del destino de muerte”²¹¹. En este episodio heroico se observa la relevancia otorgada al hecho de que los ritos sean llevados a cabo en el lugar de origen del difunto, donde se encuentran su familia y los seres que le conocieron; además, cabe resaltar, en qué medida el garantizar el rito funerario constituye un mandato divino, en tanto que el dios del Olimpo concede al héroe dicho favor, empleando para su ejecución a los gemelos alados.

²¹⁰ SEXTON, Op. cit., p. 153.

²¹¹ DIEZ DE VELAZCO, Op. cit., p. 28.

En este sentido, el viaje a los dominios de Hades presenta una secuencia acompañada a cada momento por diferentes deidades y seres ctónicos. Como se ilustra en seguida: “(...) el transporte y deposición que realizan Hypnos y Thanatos es sólo un paso preliminar al verdadero viaje al más allá. La secuencia completa en la lógica del trayecto es la siguiente: Hypnos y Thanatos realizan la deposición del alma del difunto en la tumba, de allí la toma Hermes como psicopompo y la guía hasta la barca de Caronte, que será el que concluya el tránsito”²¹². Aquí, se nota la función realizada por cada una de las representaciones circunscritas en el imaginario de la muerte y su papel en el viaje emprendido por el alma.

Asimismo, se advierte la aparición de Hermes como divinidad que interviene en el pasaje hacia el Hades. Dicho dios tiene numerosos atributos, entre ellos los destacados en la cita reproducida:

Hermes es una divinidad que presenta caracteres muy variados entre los griegos, una figura que rehúsa las explicaciones globales y simples. Divinidad de la ambigüedad, es el señor de los mundos poco establecidos (...) Sin poder entrar en la ardua (e irresoluble) discusión de cuál es su cometido más primitivo, interesa puntualizar uno de sus aspectos principales: el mediador, intermediario. Aúna en este caso el carácter viajero con el cometido de dios de los tránsitos y los obstáculos. Hesiquio lo denomina *epitérmios*; es señor de los extremos, de los límites, tanto los que se encuentran en la geografía de la *pólis* griega y su estructura territorial como los que se encuentran en la topografía mítica, moral o social²¹³.

Dentro de este contexto se rescata el señorío sobre los intersticios, los umbrales y sus facultades para brindar su guía a los viajeros en su paso por los territorios establecidos en los diversos planos, tanto para los vivos como para aquellos que han abandonado la vida. Además, cabe notar que sus atributos son propicios para conducir a las almas por los terrenos intermedios entre el punto de partida que supone la estela funeraria, anclada a la tierra de los vivos, y el inicio del viaje por

²¹² *Ibíd.* p. 33.

²¹³ *Ibíd.* p. 36.

el río Aqueronte, que marca la antesala del reino de los muertos. Con ello, otorga localidad, a un territorio indeterminado, en el que el alma no se encuentra entre los vivos, pero tampoco ha entrado en la morada de los muertos.

Por esta razón, Hermes:

Se preocupa especialmente del umbral que separa el mundo de los hombres del mundo inferior, se le invoca como *cthónios*, y en esa faceta preside el ánodos, una ascensión que quiere que la tierra se abra y se comuniquen lo terrestre y lo telúrico. También es *psychopompós*: dios viajero que conoce los caminos de la muerte y en los que inicia al difunto que se aventura en el umbral del inframundo, siendo éste el cometido que más interesa en nuestro estudio²¹⁴.

Como se indicó en el párrafo anterior, al igual que en el pasaje retomado, el umbral por el que Hermes conduce las almas, se constituye en el reino de la transición entre dos planos opuestos: vida y muerte; en simultáneo, este hecho introduce una idea donde es posible pensar en la transferencia o comunicación entre las dos esferas mencionadas, y en consecuencia, la polaridad característica de las partes resulta atenuada, o por lo menos, con posibilidades de encuentro, del mismo modo en que se ha advertido en la dualidad coexistente entre la vida y la muerte humana.

Por esto puede decirse que, en gran medida, Hermes actúa como deidad capaz de atenuar las polaridades. Si se acepta que: "(...) La labor intermediaria de Hermes es también una labor ordenadora y tranquilizadora. El miedo al *revenant* se amortigua gracias a una divinidad que lo mismo que hace salir las almas del inframundo se supone que en su momento las hará entrar, puesto que están sometidas a sus dictados; es otra faceta de ese Hermes señor de los espacios ambiguos que, por su sola presencia, hace que el peligro inherente a esa condición poco determinada se mitigue"²¹⁵.

²¹⁴ Ibidem.

²¹⁵ *Ibid.* p. 38.

Con esta faceta, el dios se afianza como guardián que abre o cierra las esclusas entre el mundo de los vivos y los muertos; además, protege el orden y equilibrio de los planos, al impedir que los cadáveres retornen para atormentar o interrumpir el ciclo de la vida de sus sobrevivientes.

Luego, se puede ver cómo ha de continuar el trayecto del alma hacia su última morada. Como sigue en las líneas presentadas:

Hermes aparece en compañía de Hypnos y Thanatos. Desde el punto de vista iconográfico el eje de la imagen lo forman los gemelos alados, aunque desde el punto de vista significativo Hermes cumple el papel básico de continuar el transporte allí donde lo dejan Hypnos y Thanatos. En todos estos casos el dios viene al pie mismo de la estela a recoger al difunto y el paso posterior puede realizarse en la compañía exclusiva de Hermes, siguiendo el ejemplo de *Deuteronékyia* homérica, o continuarse en una fase ulterior, la del encuentro con Caronte en la ribera del Aqueronte, que completará el ingreso efectivo en el inframundo²¹⁶.

En la descripción se evidencia la aparición de Caronte, quien está en la mítica nave a orillas del Aqueronte. Hasta allí Hermes psicopompo ha acompañado al difunto, con el objetivo de ser puesto bajo la guía del barquero. Al tiempo, se asiste al establecimiento de la frontera del reino de Hermes, quien entrega el alma bajo su tutela al anciano que navega la barca, transformando la localidad difusa representada por Hermes en una localidad tenue, aunque clara, simbolizada por el elemento de transición por excelencia: el agua.

Así, una de las primeras menciones de Caronte en la literatura parece hallarse en textos poéticos de autores como Píndaro, según se lee en el autor estudiado: "Píndaro, sin dar nombres, cita <<el barco chillón del Aqueronte>> y Caronte aparece mencionado por primera vez en un poema épico casi totalmente perdido

²¹⁶ *Ibíd.* p. 40.

titulado *Míniada*, en el que se le muestra como un anciano barquero que transporta a los difuntos a través del río de la muerte y que los deposita en el reino de Hades²¹⁷. En ese testimonio se aprecia el recorrido asistido por el navegante del Aqueronte, quien acompaña a las almas en el trayecto que las introduce finalmente en el territorio de los muertos; con ello, se deja ver el dominio exhibido por el anciano sobre la maleabilidad de las aguas y los valles surcados por estas, donde se constata su pericia sobre los peligros que este plano de transición puede guardar.

De manera semejante, el ingreso de Caronte en el tránsito hacia el reino de Hades implicó una transformación de índole social en la concepción acerca de la muerte; puesto que, se evidencia el paso de la muerte heroica de Sarpedón a la muerte de los ciudadanos de la *pólis* griega, quienes adquirirían ornamentos y vasijas fúnebres para rendir culto a sus muertos. Por ello, hasta cierto punto puede decirse que Caronte democratiza el viaje de la muerte²¹⁸.

Este hecho marca un cambio de mentalidad. Como se manifiesta en palabras del autor referenciado:

Caronte representa un nuevo camino de la muerte, abierto a todos, a la imagen de la nueva Atenas volcada al mar; será este carácter no excluyente, junto al prestigio de la <<edad de oro>> del clasicismo ateniense, los que determinarán la perdurabilidad de la figura más allá de la época en la que tuvo su razón de ser (mientras los heroicos Hypnos y Thanatos caerán en el olvido); así Caronte terminará significando, como puntualiza un lexicógrafo, lo mismo que la muerte²¹⁹.

La transición sufrida por el uso preeminente de las figuras de los gemelos y el anciano barquero dan cuenta de un movimiento en el imaginario sobre la muerte, en el que se pasa de una idea heroica, desligada del campo terrenal, librada, en la

²¹⁷ *Ibíd.* p. 44.

²¹⁸ *Ibíd.* p. 56.

²¹⁹ *Ibíd.* p. 57.

gran mayoría de las ocasiones en el espacio bélico, a una concepción cercana, en gran medida popularizada que la hace accesible al grueso de la sociedad griega.

Por otra parte:

El barquero Caronte puede servirnos de guía intelectual para intentar alcanzar una solución, cuando menos parcial, al problema de la metamorfosis del difunto. Embarca figuras completas, muchas veces previamente ayudadas por Hermes psicopompo a llegar hasta la orilla; pero en cierto momento de la travesía infernal estas almas pierden sus atributos personales e incluso su determinación genérica y se convierten en sombras aladas, a las que sin mucho problema se puede aplicar el símil de los murciélagos que definía en la Odisea a las almas de los pretendientes rumbo al Hades. A estas representaciones esquemáticas del difunto las denomina la investigación moderna *eídola* (sg. *eídōlon*) de modo convencional, ya que les convendría perfectamente también el término *psychaí* (almas)²²⁰.

En cuanto a la transformación sufrida por el alma cuando muere, es preciso señalar cómo, al trasegar por cada uno de los planos o territorios descritos hasta aquí, va abandonando una forma identificable, con atributos personales y estatus social, para devenir en una forma mínima, en cuanto esquemática, sin género, sin cualidades, sin estatus, sin identidad. Con ello, se subraya una de las facetas de la muerte, en la que podría entenderse como pérdida de identidad; claro está, por oposición a los rasgos propios poseídos en vida por una *persona*, quien sometida a esa carencia, termina en la simplicidad y apariencia del *eídōlon*.

Así, se puede determinar que el término para designar ese estado de carencia del alma se concibe a través del:

Eídōlon [que] designaba entre los griegos al fantasma, a la sombra, al <<doble>> del hombre, aunque en sentido extenso servía para denominar cualquier imagen, tanto la reflejada en un espejo como la imagen mental o la

²²⁰ *Ibíd.* p. 73.

aparición onírica o fantasmal. En los poemas homéricos se usa en varias ocasiones de modo específico y estereotipado para designar a los muertos del inframundo (*eídōla kamúntōn*, <<imágenes de los muertos>>). También se empleaba para denominar al cadáver e incluso a los simulacros aproximados de la forma de una persona como por ejemplo su imagen en cera. Tras el término *eídōlon* los griegos incluían diversos tipos de imágenes que recordaban, que daban una idea, del cuerpo de una persona. Se trata de un concepto que en principio parece inseparable de una plasmación que requiere su materialización en una imagen (mental o física — pictórica —)²²¹.

En el concepto descrito de la cita anterior, se aprecia la multiplicidad de acepciones para las que el término sirve en el imaginario de una cultura; asimismo, se evidencia la función del *eídōlon* en el contexto fúnebre, pone de manifiesto el desvanecimiento de quien desaparece del plano de la vida; pero, que pretende mantenerse, hasta cierto punto, entrando en la esfera de la imagen, cualquiera sea su medio, para poder ser recordado y, de este modo, conservar parte de su existencia.

Al mismo tiempo, resulta procedente reconocer que esa transmutación del ser en *eídōlon* tiene lugar en el ámbito mítico e imaginario, en tanto que se pretende explicar, de cierta manera, lo que sucede tras la desaparición de la vida; con esto, se observa una intención de comprensión y dominio sobre los aspectos desconocidos en torno a la aniquilación y su actuación sobre el ser dotado de conciencia.

En el curso de esta disertación, la explicación ofrecida por esa transmutación mítica y espiritual permite exponer que: “El momento imaginario de la trasmutación del difunto en *eídōlon* alado se corresponde en el plano terrestre con la consecución de la completa desidentificación del muerto y por tanto del final del rito de paso definitivo que determina la desvinculación socialmente asumida del estatus y de las prerrogativas que tenía en vida el difunto, que pasan a su sucesor

²²¹ Ibidem.

tras la ceremonia de socialización y reequilibrio que es el funeral”²²². Dicho ritual brinda las condiciones necesarias para restaurar el equilibrio en el mundo de los vivos; luego, de la ruptura que supone la presencia de la muerte, en cuanto privación de un ser que ocupaba una posición social, familiar y cósmica, donde la herencia o transmisión de posesiones y privilegios contribuye a subsanar la privación de quien los ostentaba.

De modo semejante en el transcurrir de los siglos, esta idea del doble del difunto puede hallarse profundamente arraigada en el imaginario sobre la muerte en la cultura occidental, según se nota en las asociaciones del poema “Fantasmas” de Anne Sexton:

Algunos fantasmas son mujeres,
ni abstractas ni pálidas,
sus pechos tan flácidos como pescado muerto.
No brujas, sino fantasmas
que vienen, moviendo sus brazos inútiles
como sirvientes despedidos.

No todos los fantasmas son mujeres,
he visto otros:
hombres gordos con barrigas blancas,
llevando sus genitales como trapos viejos.
No demonios, sino fantasmas.
Este patatea con pies desnudos, dando tumbos
encima de mi cama

Pero eso no es todo.
Algunos fantasmas son niños.
No ángeles, sino fantasmas (...)

—Some ghost are women, / neither abstract nor pale, / their breast as limp as killed fish. / Not witches, but ghosts / who come, moving their useless arms / like forsaken servants. // Not all ghosts are women, / I have seen others; / fat, white-bellied men, / wearing their genitals like old rags. / Not devils, but ghosts. / This one thumps barefoot, lurching / above my bed / But that isn't all. / Some ghosts are children. / Not angels, but ghosts (...)—²²³.

²²² *Ibíd.* p. 92.

²²³ SEXTON, *Op. cit.*, p. 148-149.

En los versos reproducidos se halla una constante referencia al fantasma como el reducto de los hombres, las mujeres y los niños, cuando sus cuerpos han perdido todo rastro de vida y, por lo tanto, se han descompuesto los rasgos anatómicos que les proveía identidad. Ahora bien, según se ha mostrado en líneas anteriores, la muerte tiene una posición privilegiada en la mentalidad del pueblo griego y en sus manifestaciones religiosas, sociales, estéticas y literarias; por esta razón, resulta lógico encontrar en qué medida era importante para el sabio buscar su cercanía a través de la reflexión y la práctica de la piedad. Si se sigue el fragmento reproducido a continuación: “El sabio ha de ejercitarse en el morir, pero no como un mero pasatiempo filosófico a guisa de ejercicio espiritual que prepare a afrontar sin demasiados temores el momento de la muerte sino como una auténtica disciplina del morir (*meléte thanátou*), consistente en sufrir en vida la experiencia radical de adentrarse en los caminos del más allá”²²⁴.

Se reconoce, en el pasaje anterior, la importancia de buscar el conocimiento acerca del asunto enigmático y radical, por excelencia; pues, según las palabras del autor objeto de análisis, hay un énfasis sobre el carácter de experiencia respecto a la conocimiento de las cuestiones que atañen a los muertos. Todo esto, demuestra que la sabiduría se entiende como la búsqueda permanente del conocimiento de lo concerniente a la vida y a la muerte, en razón a una constante pretensión de comprensión completa del cosmos.

En este sentido:

El papel del verdadero sabio, del que ha encarado en vida el ejercicio de la muerte (*mélete thanátou*), es vencer la sed y no caer en la trampa irresistible que el agua del río Améles resulta para el hombre no ejercitado (*amelétōs*). El control de la Memoria (*Mnemosyne*), por medio de la anámesis, es la enseñanza fundamental de la vía mística que predica Platón y que permite a

²²⁴ DIEZ DE VELAZCO, Op. cit., p. 118.

*los que, gracias a la filosofía se han purificado todo lo necesario, vivir a partir de ese momento libres de cuerpos e ir a parar a moradas aún más bellas, que no pueden describirse fácilmente...*²²⁵

Se constata la tarea que debe llevar a cabo el sabio, quien toma como forma de vida el amor por la sabiduría, aquella se caracteriza por desdibujar los límites de lo evidente y lo próximo en el ámbito de la cotidianidad, en cuanto todo lo que aparece sobre ésta se convierte en objeto de reflexión. Sin embargo, se señala cómo, en este giro, el sabio debe incursionar en un medio totalmente incierto y abandonarse a sí mismo en la consecución de ese conocimiento acerca de lo que está por encima de los hombres y los héroes; pero, que se encuentra en lo divino: la muerte.

Al lado de ello, se descubre el elemento con el cual el amante de la sabiduría va por el camino del más allá, cuando ha sido iniciado en ese ejercicio radical, a saber: la anámesis, concebida como la acción de recordar o traer al presente las experiencias del pasado. Acto que permite resistir la pérdida de identidad sufrida por el difunto; porque, le concede preservar su memoria, con el fin de asegurarse un trasegar glorioso en compañía de las facultades obtenidas por el camino de la virtud.

No obstante, debe considerarse que la práctica expuesta estaba determinada a un grupo minoritario de personas, generalmente, designados como iniciados; en consecuencia, cabe preguntarse por la suerte de aquellos hombres y mujeres piadosos, aunque, *pólloi*; es decir, los comunes, los no iniciados.

Respecto a este punto, vale la pena rescatar los testimonios ofrecidos por los restos arqueológicos de unas tablillas halladas junto a las ofrendas a los muertos.

²²⁵ *Ibíd.* p. 125. *Cursivas propias.*

En esos objetos se descubre que un acto fundamental del viaje de la muerte consiste en recitar las letanías, entre las que se han conservado dos modelos: por un lado, la denominada letanía de la sed en la que el difunto pide a los guardianes del río de la memoria que le permitan beber; por otro, la llamada letanía de la pureza, en la que se invoca el linaje divino del alma que recién ingresa al inframundo, con ello pide un más allá glorioso²²⁶.

Aquí se observa cómo la palabra en tanto invocación brinda acceso al privilegio de la memoria, que tal como se mostró, constituye la piedra angular de la preservación de la identidad y las prerrogativas obtenidas en vida, para continuar disfrutándolas en un plano que entraña peligros inexpugnables. Del mismo modo, estas letanías intervienen para otorgar la restitución de aquello que se ha perdido con el acontecimiento de la muerte y asegurar un más allá bienaventurado.

En atención al itinerario trazado al inicio de esta sección, es momento de tratar el segundo punto en el que se exploran dos fuentes poéticas posteriores a Hesíodo y Homero, en las que se evidencian otros aspectos diferentes acerca de la mentalidad sobre la muerte. Se considera relevante revisarlas; pues, aportan elementos distintos a los estudiados hasta el momento.

Para realizar la revisión propuesta es necesario reiterar la fuerza encontrada en el lenguaje poético, tal como se demostró en el primer capítulo, donde se argumenta la validez del conocimiento ofrecido por esta manifestación del lenguaje y el pensamiento. Por esta razón, a continuación se presentan algunos versos de Píndaro para ponerlos en consideración de cara al tema de interés: “La dicha del hombre no se mantiene intacta por largo tiempo, cuando les llega cargada de abundantes frutos. Pequeño en lo pequeño, grande en lo grande seré”²²⁷. En esas

²²⁶ *Ibíd.* pp. 133-134.

²²⁷ PÍNDARO. *Pítica III y VIII. Obra Completa.* Madrid: Cátedra, 2000. p. 105.

palabras se afirman dos rasgos del hombre: finito y sometido a la regulación de la proporción.

Al continuar, se halla la célebre cita pítica: “¡Seres de un día! ¿Qué es cada uno?/ ¿Qué no es? El hombre/ Es el sueño de una sombra”²²⁸. En esos versos se revela la brevedad del tiempo y la incertidumbre referente a la mensurabilidad de todo lo que atañe al ser humano; en otras palabras, en este famoso fragmento se declara el rasgo efímero de la vida y la experiencia humana; puesto que todo lo que toca, piensa y siente queda impregnado por el carácter perecedero de un ser dotado de conciencia que es capaz de dotar de sentido a su entorno; por ello, resulta paradójico que lo que existe: terrenal o divino, descansa en la fragilidad humana, siempre sujeta a los dictados del tiempo.

Una línea complementaria se aprecia en ciertos fragmentos del filósofo de Éfeso:

αθάνατοι θνητοί, θνητοί άθάνατοι,
ζώντες τον έκείνων θάνατον,
τον δέ έκείνων βίον τεθνεώτες.

Los inmortales son mortales, los mortales, inmortales: porque aquellos primeros viven de la muerte de estos últimos, y de su vida se morirían. (1)
(1) Los inmortales (héroes) y los mortales (sobrevivientes de batalla) son ‘uno’, porque aquellos primeros gozan su vida eterna exactamente gracias a la condición mortal de estos últimos: de ganar estos la inmortalidad, aquéllos tendrían que perderla, ya que la noción misma de la Polis (Ciudad-estado) envuelve una existencia simultánea tanto de ‘dioses’ (es decir: semidioses o héroes) como de ‘hombres mortales’, tanto de ‘hombres libres’ como de ‘esclavos’ (sin tal diferenciación no se da una Polis)²²⁹.

En ese pasaje se constata el modo en que los opuestos constituyen un engranaje que conserva el cosmos tal como aparece. En medio de esta idea, sobresale el rol de garante que tiene la muerte respecto a la prolongación de la existencia, al presentarla como el elemento fundamental, sin el cual no es posible los hombres,

²²⁸ *Ibíd.* p. 95.

²²⁹ MARCOVICH, M. (comp.) Heraclitus. Venezuela: Talleres gráficos universitarios, 1968. Frg. 47 (62).

los héroes, la *pólis*, los dioses; adicional a esto, se asiste a la afirmación de uno de los postulados principales en el pensamiento heracliteano, a saber, la coexistencia entre los opuestos, sobre los que se soporta una parte de su explicación sobre la naturaleza.

Así, en ese delicado encuentro entre opuestos, puede pensarse en la dinámica necesaria entre la vida y la muerte; porque una no es o no tiene posibilidad de ser sin la otra. Como se ilustra en este otro fragmento:

γενόμενοι
ζῶειν ἐθέλουσι
μόρους τῆ ἐχειν·
καί παῖδας καταλείπουσι
5 μόρους γενέσθαι.

Una vez que han nacido, (1)
quieren vivir
y tener su muerte (debida);
y también dejan hijos tras de sí,
5 para que no falten (nuevas) muertes.
(1) Es decir: los más o la multitud²³⁰.

Ese ser efímero, prisionero de los dictados del tiempo, encuentra en la sucesión de vidas, y por este camino a través de la herencia, una manera de alcanzar trascendencia. En contraposición, está patente la necesidad de la reproducción de la especie para perpetuar el mundo, ganando como especie cierto tipo de inmortalidad; aunque, es preciso admitir que se trata de una inmortalidad siempre en peligro de perderse.

Para continuar con el tema a tratar, en tercer lugar, conviene detenerse en algunos de los planteamientos de la escuela estoica, desarrollados por Lucio Séneca destacado pensador y escritor de esta corriente en la antigüedad latina.

²³⁰ *Ibíd.* (Frg. 99 (20)).

Uno de sus focos de reflexión, fue, indudablemente, la muerte y cómo ha de afectar la vida humana.

Así, en uno de los pasajes de sus famosas cartas a Lucilio, transmite a su remitente una serie de certezas que aportan conocimiento respecto a las cuestiones de la muerte. Como se ve en esta línea: “Así lo afirmo: desde que naciste eres llevado a la muerte”²³¹. Esta sentencia parece un eco de la sabiduría enigmática de Heráclito, en la que ciertamente se declara que con la entrada en la muerte, también se ha iniciado el camino a la muerte; claro está, basando esta idea en el hecho de que como seres, cuya naturaleza es breve y opuesta, todos los humanos, sin excepción, una vez venidos a la existencia reiteran su condición finita.

Por ello, en lo que sigue, se muestra cómo el filósofo enseñaba a su apreciado alumno a tener una relación cercana con la muerte. Como ejemplo pueden citarse estas líneas: “Trata solamente de progresar y comprenderás que ciertas situaciones son menos temibles precisamente porque nos infunden mucho temor. Ningún mal es grande, si es el último. Llega a ti la muerte debieras temerla si pudiese quedarse junto a ti, pero una de dos: o no te alcanzará, o pasará”²³². Una de las enseñanzas sobre la muerte transmitidas por el estoico tiene como objetivo dominar el temor sufrido ante los peligros y circunstancias adversas de la vida, cuando se ponen en perspectiva ante la situación límite en la que todas esas dificultades pierden su influencia en las personas; porque, contribuye a disminuir el terror si se acepta que se trata de acontecimientos definitivos, únicos e irrepetibles.

Así, es que llevando al extremo la experiencia del temor, se consigue entender que, incluso, los hechos pavorosos encierran una oportunidad de aprendizaje. De

²³¹ SÉNECA. Epístolas morales a Lucilio. Madrid: Gredos, 1986. p. 105.

²³² *Ibid.* p. 103-104.

acuerdo al pensador hispanoromano, de quien se conserva la siguiente línea: “Créeme. Lucilio, tan poco hemos de temer a la muerte que, gracias a ella, nada debemos temer”²³³. También, puede encontrarse una explicación a ese giro en el temor hacia la muerte cuando expresa: “Moriré: es decir, abandonaré el riesgo de la enfermedad, el riesgo de la prisión, el riesgo de la muerte”²³⁴; con esa declaración deja ver que el momento de morir se transforma en una oportunidad para dejar de lado los acontecimientos infortunados que suman desgracias en la vida humana, en tanto que por cada momento de vida, el ser humano está expuesto al padecimiento de violencia, sufrimiento y calamidad.

Al mismo tiempo, este sentido acerca de la experiencia próxima de la muerte da cabida a una concepción dual, a la manera de un fármaco. Si se atiende a este planteamiento: “La muerte o nos destruye o nos libera: liberados nos queda el componente más noble, una vez desembarazados de la carga; destruidos nada nos queda, al sernos arrebatados por igual los bienes y los males”²³⁵. Se asiste a la revelación de la capacidad de descargar la tensión acumulada a causa del peligro siempre presente de ser objeto de una pérdida o de ser presa de un mal muy grande.

Incluso, en los pensamientos heredados de Lucio Séneca se pone de relieve un rasgo noble en el ejercicio de asumir la muerte como ese elemento capaz de aliviar esa pesada carga; en este sentido, podría actuar como un fármaco que induce la experiencia de la catarsis ante los sufrimientos inherentes al riesgo de estar vivos.

Al seguir esta línea discursiva, se pone en relieve que la fuente de terror extremo ha estado ligada a la condición humana, desde su origen. Puesto que:

²³³ *Ibíd.* p. 199.

²³⁴ *Ibíd.* p. 201.

²³⁵ *Ibíd.* p. 201.

Morimos cada día; cada día, en efecto, se nos arrebató una parte de la vida y aun en su mismo período de crecimiento decrece la vida. Perdimos la infancia, luego la puericia, después la adolescencia. Todo el tiempo que ha transcurrido hasta ayer, se nos fue; este mismo día, en que vivimos, lo repartimos con la muerte. Como a la clepsidra no la vacía la última gota de agua, sino todas las que antes se han escurrido, así la última hora, en la que dejamos de existir, no causa ella sola la muerte, sino que ella sola la consume. Entonces llegamos al final, pero ya hacía tiempo nos íbamos acercando²³⁶.

Como se logró ver, en el decurso de la vida acaecen una serie de momentos en los que se abandona una etapa o se pierden rasgos típicos corporales, ocasionados por el paso del tiempo, donde queda en evidencia las series de pérdidas que configuran momentos semejantes a la muerte, vista como pérdida de una forma para dar paso a otra. Esta visión está presente en las estaciones, en el crecimiento y en el cambio del entorno.

Desde este ángulo de la cuestión, se introduce una tarea para quien persiga la virtud, ligada con el otro extremo del hecho de considerar la muerte como fármaco. Según se retoma a continuación: “El varón fuerte y sabio no debe huir de la vida, sino salir de ella; y ante todo evítese aquella pasión que se adueña de muchos: el deseo de morir”²³⁷. Al establecer la distinción entre huir y salir de la vida, Séneca aclara el sentido en que se debe cultivar la aceptación de la muerte, al tiempo en que establece la clase de proximidad propicia para obtener el alivio mencionado más atrás.

En otro momento, se puede hallar un pasaje en el que se da una característica determinante sobre la actitud practicable frente a la muerte, justo al finalizar una de las cartas a Lucilio: “Terminaré, por fin, añadiendo esta sola reflexión: ni los niños pequeños ni los enajenados temen a la muerte, y es sumamente vergonzoso

²³⁶ *Ibíd.* pp. 201-202.

²³⁷ *Ibíd.* p. 203.

que la razón no garantice aquella serenidad que aporta la falta de juicio”²³⁸. En ese cierre se introduce la serenidad como el estado en el que se disipa el temor hacia el cumplimiento del final de la vida y critica el no haber empleado o dispuesto de la razón para alcanzar dicha actitud, observada en quienes carecen de juicio.

En otro momento, se puede encontrar la muerte vinculada con la nada, con un aspecto relevante, es capaz de nihilizar y con ello se establece como negatividad; por consiguiente, tiene la facultad activa de transformar los hechos, las cosas y el sentido de los mismos. Si se sigue la declaración contenida en la cita al pie de la versión revisada: “El propio Séneca afirma (*Ad. Marc.* 19, 5), que la muerte en sí no es nada y lo conduce todo a la nada”²³⁹. Con esta apreciación se comprende cómo se va aliviando el temor que despierta el peligro de la muerte, así como de los sucesos que llevan a ésta.

De este modo, se asiste a la diseminación paliativa de esa nada que se va colando en diversos momentos de la vida. Como aparece en seguida: “También nosotros nos encendemos y nos apagamos; en la fase intermedia experimentamos algún sufrimiento, mas en uno y otro extremo reina plena seguridad. Éste es, amado Lucilio, si no me engaño, nuestro error: pensamos que la muerte viene a continuación, siendo así que nos ha precedido y nos seguirá. Cuanto existió antes de nosotros es muerte”²⁴⁰. El maestro transmite a su alumno el carácter perecedero enraizado en la condición humana; además, provee una explicación sobre la certeza de la muerte y su omnipresencia en forma de nada originaria y en nada final, como portadora de la entrada del mundo y la salida del mismo, donde aparece de nuevo la categoría del tiempo para hacer comprensible el tránsito hacia el final de la vida, mostrando que aquella sucesión acumulable de minutos, horas, etc., no es otra cosa que una serie de muerte en forma de pasado, que, en simultáneo, ha servido para tener un presente.

²³⁸ *Ibíd.* p. 245.

²³⁹ *Ibíd.* p. 311. Nota al pie No. 549.

²⁴⁰ *Ibíd.* p. 311.

Por ello, el problema del sentido de la vida se torna una materia importante, pues no es posible considerar a la acumulación de minutos una vida; porque: “que hayamos vivido lo suficiente no lo consiguen los años ni los días, sino el alma”²⁴¹. Esto conduce a pensar en que el sentido atañe al alma, y por esta vía al conocimiento de las cosas en su justa medida. Por esta razón, un ser humano puede vivir poco, pero, haber conseguido que su alma le de contenido al transcurso del tiempo; en cambio, puede ocurrir que una persona viva muchos años, aunque haya dejado vacía su alma.

En consecuencia, este tipo de razonamiento deriva en una verdad irrefutable: “Morir más pronto o más tarde no es la cuestión; morir bien o mal, ésa es la cuestión; pero morir bien supone evitar el riesgo de vivir mal”²⁴². En esa postura ante la vida, se reconoce el gran valor concedido al buen vivir que tiene su contraparte en el saber morir; es decir, es preciso aprender a vivir y a morir para conseguir una existencia con sentido.

Sin embargo, cabe notar que de la cuestión de aprender a morir se desprende el problema del suicidio. Al respecto pueden citarse los siguientes pasajes:

Así que no se puede decidir de forma general si hemos de anticiparnos a la muerte o aguardar su venida, en el caso de que una violencia extrema nos conmine con ella; existen diversas circunstancias que pueden decidirnos por una u otra alternativa. Si se nos da opción entre una muerte dolorosa y otra sencilla y apacible, ¿por qué no escoger esta última? Del mismo modo que elegiré la nave en qué navegar y la casa en qué habitar, así también la muerte con que salir de la vida²⁴³.

En esta primera cita, acerca del tema puntual del suicidio, Séneca pone sobre el tapete la cuestión de elegir la propia muerte, tomando partido por aquella destacada por su sencillez y la serenidad contenida en sus circunstancias. Esto

²⁴¹ *Ibíd.* p. 347.

²⁴² *Ibíd.* p. 397.

²⁴³ *Ibíd.* p. 399.

esgrime una crítica a la muerte infame y violenta, por cuanto puede contribuir a socavar la dignidad de esa alma tomada.

Al continuar con este tema, en las palabras de Séneca se lee una invitación a procurar una muerte que responda a la naturaleza del alma. Como se nota en las líneas reproducidas a continuación:

Más que en ningún otro asunto es en el trance de la muerte cuando debemos seguir la inclinación de nuestra alma. Busque la salida por donde le guíe su impulso: bien sea que apetezca la espada, o la cuerda, o algún veneno que en la venas, prosiga hasta el final y rompa con las cadenas de la esclavitud. Su vida cada cual debe hacerla aceptable a los demás, su muerte a sí mismo: la mejor es la que nos agrada²⁴⁴.

En las líneas citadas se evidencia la importancia de hacer agradable, dulce, apacible, liberadora la muerte propia. Por ello, se insiste en la potestad de cada quien para salir de la vida en el modo deseado. En este mismo sentido, se aprecia que la elección suprema es, sin duda, el camino que se escoge para iniciar el tránsito de la muerte; puesto que, este hecho se transforma en la afirmación de la libertad completa del alma, en tanto que la muerte aparece como vía de liberación de las cadenas impuestas en la duración de su vida.

Otro argumento exhibido en favor de una muerte a mano propia se ubica en esta cita:

Encontrarás incluso maestros de sabiduría que niegan sea lícito hacer violencia a la propia vida y consideran como pecado que uno se convierta en su propio asesino: hay que aguardar, dicen, en el final que la naturaleza determinó. Quien así habla no se da cuenta de que bloquea el camino hacia la libertad. Ninguna solución mejor ha encontrado la ley eterna que la de habernos otorgado una sola entrada en la vida y muchas salidas²⁴⁵.

²⁴⁴ Ibidem.

²⁴⁵ *Ibíd.* p. 400.

Donde abiertamente se señala que el suicidio no es contra natura; por el contrario, responde de manera definitiva a la ley que subyace a la naturaleza, al facultar a ese ser proveniente de la nada originaria para salir de la vida por medio de su propia elección. No obstante, es conveniente indicar que el suicidio funciona como alternativa ante una degradación del alma a través de una muerte indigna; por lo cual, sirve de defensa contra los vejámenes a los que puede ser sometida la dignidad moral en un momento que pone en riesgo una vida²⁴⁶.

Asimismo, esa contundente declaración de libertad abre paso a la conservación de la serenidad que procura la oportunidad de reflexionar sobre la acción más adecuada ante los acontecimientos de la vida. En esa clave se lee este planteamiento: “¿Voy a esperar la crueldad de la enfermedad o de los humanos, cuando puedo abrirme paso a través de los tormentos y conjurar la adversidad? Este es un motivo importante para no quejarnos de la vida: que a nadie retiene. Buena es la condición de las cosas humanas dado que nadie es desgraciado sino por su culpa. ¿Te agrada? Sigue viviendo. ¿No te agrada? Puedes regresar a tu lugar de origen”²⁴⁷. En esas palabras es claro cómo en ese acto supremo de libertad en la muerte cobra sentido la libertad de la vida y es imperativo llevar una buena vida, de acuerdo con el alma; esto también ubica la responsabilidad personal en las decisiones y acciones con las que se pretende llenar de contenido esa porción de tiempo dada, una vez se está vivo.

Un aspecto que requiere atención es, precisamente, cómo se ha de afrontar la decisión de ejercer violencia sobre uno mismo cuando las circunstancias apremian. Al respecto se encuentra una luz en estas líneas: “Destaca, pues, la epístola un aspecto de la *patientia*, la fortaleza que se supone necesaria para arrostrar la muerte y el suicidio cuando las circunstancias graves lo sugieren”²⁴⁸. Se introduce la cualidad que provee el valor para emprender una de las acciones

²⁴⁶ *Ibíd.* p. 459. Nota al pie No. 751.

²⁴⁷ *Ibíd.* p. 400.

²⁴⁸ *Ibíd.* p. 458. Nota al pie No. 748.

más difícil y compleja; al tiempo, esta fuerza concede un estado propicio para sopesar las circunstancias que ameritan acabar con la vida.

Como trasfondo de la discusión acerca la dinámica entre la vida y la muerte, puede notarse la influencia de la perspectiva estoica respecto a la muerte, representada en los apartes que conforman las misivas escritas por Séneca, en la concepción de la vida. Si se atiende a la siguiente definición: “Como una obra teatral, así es la vida: importa no el tiempo, sino el acierto con que se ha representado. No atañe a la cuestión el lugar en que termines. Termina donde te plazca, tan sólo prepara un buen final”²⁴⁹. Se constata la contribución de ese peligro, siempre presente en la duración del tiempo, concebido en términos de nada; puesto que, sirve como foco desde el cual construir el sentido de la vida.

Ahora, con el fin de tratar el cuarto punto de la disertación propuesta para este apartado, se procede a considerar algunos de los planteamientos desarrollados en la filosofía de Clemente de Alejandría, quien representa la confluencia de saberes de su tiempo y constituye un punto de acceso a los primeros siglos de la cristiandad. Para abordar en líneas acorde con el tema que interesa en esta investigación, se traerán ciertos pasajes a través de la profesora e investigadora del mundo antiguo y la cristiandad temprana, Paola Druille.

Al entrar en materia, se observa la el papel representado por el problema de la muerte o, en otras palabras, su influjo en la vida en un contexto caracterizado por la emergencia y expansión de una de las religiones de salvación más importantes²⁵⁰.

²⁴⁹ *Ibíd.* p. 465.

²⁵⁰ DRUILLE, Paola. Clemente de Alejandría: Los tres tipos de muerte y su alcance moral. En: *Circe de clásicos y modernos*. [En línea]. Volumen 14, número 2 (julio-diciembre, 2010); pp. 140. [Consultado el 29 de noviembre de 2013]. Disponible en http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-17242010000200002

La concepción encontrada en Clemente se ancla a una concepción específica sobre el hombre y la relación entre alma y cuerpo. Tal como se aprecia a continuación:

Siendo el alma lo racional y espiritual en el hombre, el cuerpo es lo irracional. Como instrumento y reservorio de lo sensible, es la parte perecedera del compuesto humano. En este sentido Clemente define θάνατος φυσικός, la muerte física (Stromata, 4. 12. 5), con otras acepciones que nunca dejan de referir al doble carácter del ser humano: πάθη φύσις, estado natural (Protréptico, 10. 102. 3), que afecta directamente al compuesto humano, y τέλος τοῦ βίου, “final de la vida [biológica]” (Stromata, 5. 14. 1; 4. 110. 2; 4. 74. 3). En cuanto τέλος, la acción de la muerte tiene lugar conforme a las leyes de la naturaleza por lo que puede ser definida como θάνατος κοινός, muerte común, que atañe a todos los hombres por igual (6. 22. 5), y que encuentra su explicación en la siguiente expresión: πᾶσι γὰρ ἡμῖν ὁ θάνατος ὀφείλεται, “la muerte está destinada para todos nosotros” (6. 23. 6). Por tratarse de un denominador que incluye a la humanidad, en Pedagogo 2. 8. 2 Clemente identifica a la muerte física con la “muerte insensible” (θάνατον ἀναίσθητον), aquella que no debe ser temida ni rechazada, y que debe ser incluida dentro de las cosas indiferentes (Stromata, 2. 109. 3-4). Siendo el alma lo racional y espiritual en el hombre, el cuerpo es lo irracional. Como instrumento y reservorio de lo sensible, es la parte perecedera del compuesto humano. En este sentido Clemente define θάνατος φυσικός, la muerte física (Stromata, 2. 109. 3-4)²⁵¹.

En ese extracto se confirma el establecimiento de la definición biológica acerca de la muerte, que descansa en la comprensión humana como compuesto de alma y cuerpo; donde, los efectos en las funciones vitales marcan la pauta de reconocimiento cuando el proceso de corrupción o degeneración de la parte sensible del compuesto. También se aprecia la caracterización del cuerpo como ese elemento del compuesto susceptible a la descomposición por el paso del tiempo y las enfermedades, donde la muerte corresponde a un acontecimiento regido por las leyes naturales. Por ello, se la considera como algo a lo que no debe temerse, ni rechazarse; debido a que se encuentra en la base del compuesto humano y es común a toda especie.

²⁵¹ Ibid. pp. 140-141.

En atención a las características observadas en la muerte física, es preciso mencionar que además de este tipo de muerte, en los textos conservados de Clemente aparecen otras dos clases de muerte: la muerte del alma y la muerte gnóstica²⁵², donde se manifiestan diferentes conexiones con el cuerpo; porque, cuando ocurre la muerte del alma es en respuesta a la unión del alma pecadora con el cuerpo; de modo semejante, la muerte gnóstica tiene lugar ante la separación del alma de las pasiones, con el propósito de adquirir la salvación²⁵³.

Por eso, para ilustrar mejor el tipo de muerte gnóstica se recurre al pasaje que lo explica:

Clemente menciona finalmente una tercera muerte representada por la ascesis platónica en la tarea gnóstica del filósofo (*Stromata*, 4. 12. 3). En comparación con la muerte física, Clemente ofrece una doble definición de la muerte ascética en *Stromata* 7. 71. 3: ἡ γνῶσις οἷον ὁ λογικὸς θάνατος, “la gnosis es como una muerte racional”, y ἀπάγων καὶ χωρίζων τὴν ψυχὴν ἀπὸ τῶν παθῶν, “lleva y separa el alma de las pasiones”. Es la “muerte salvadora” (θάνατος σωτηρία) (Pedagogo, 2. 8. 2) que a través de la gnosis separa el alma del cuerpo, *i.e.* de las pasiones, y la dirige hacia Dios. La muerte racional, entonces, coloca el alma al servicio de Dios y trae conocimiento (*Stromata*, 7. 3. 21)²⁵⁴.

En contraste con la muerte física, la separación del alma de las pasiones ligadas al estado corpóreo requiere adoptar un riguroso ejercicio ascético, para separar el alma y disponerla al conocimiento y a Dios. Este proceso de “separación” introduce una acepción diferente de la muerte, en donde ésta es necesaria para entrar en un estado superior, al ser considerada una vía para lograr ese fin de salvación; conjuntamente, se otorga un nuevo estatus a la muerte, según el cual es posible dejar de ser ese compuesto susceptible a corrupciones en favor de adentrarse en un estado donde el alma pueda dedicarse al conocimiento y a Dios.

²⁵² *Ibíd.* p. 140.

²⁵³ *Ibidem.*

²⁵⁴ *Ibíd.* p. 147.

Ahora bien, en ese camino ascético la gnosis se manifiesta como un elemento importante que debe desarrollar el sabio. Según se explica: “Uno de los conceptos que resuena en la definición de la muerte gnóstica, es precisamente γνῶσις, la facultad del alma racional que se ejercita para dirigir su comportamiento en orden a la salvación de la muerte eterna”²⁵⁵. Con esta facultad el practicante pretende salvaguardar su alma del segundo tipo de muerte, donde la corrupción presente en el cuerpo se expande al alma y todo lo corrompe; al contrario, con el ejercicio de la gnosis el alma se aparta de su contraparte perecedera en pos de alcanzar un estado elevado.

Adicionalmente, es necesario exponer con mayor detalle esa preparación de la separación entre alma y cuerpo. Por medio de las palabras citadas: “Siguiendo la misma línea argumental que Platón expone en Fedón 67e y 81a, Clemente define la tarea de la filosofía como un ἀποθνήσκειν μελετῶσι, “ejercitarse en morir”, o como un μελέτη θανάτου, “ejercicio de muerte”, práctica que consiste en preocuparse por purificar el alma y apartarla del mal, y considera la virtud como una práctica esencial a todo cristiano (*Stromata*, 2. 34. 1-2)”²⁵⁶, se asiste a la influencia platónica en el contexto que sirve de sustento para la concepción virtuosa de la vida predicada por la práctica cristiana en consolidación. Aquí, en sentido estricto, se determina que la purificación supone rechazar y limpiar todo aquello que representa el mal.

Sumado a los planteamientos expuestos, otra interpretación del *Fedón*, mediante el concepto de catarsis se descubre una acepción de la muerte como pérdida inducida, con el propósito de cambiar aquello que resulta nocivo por otro estado en mejor. Según el apartado citado a continuación:

²⁵⁵ Ibidem.

²⁵⁶ Ibíd. p. 149.

En Fedón, un ejercicio clave de la preparación para la muerte se sintetiza en el concepto κάθαρσις, “purificación” (67c). La κάθαρσις es una operación que consiste en separar el alma del cuerpo para que el alma se concentre en sí misma. Para ejemplificar la manera en que el alma debe ejercitarse, Platón ofrece una visión ascética de la vida del filósofo, empeñado durante toda su actividad en la purificación de lo corpóreo y en atender el bien de su alma. Mientras en otro diálogo anterior, Apología 29d y 30a, Platón había anunciado que lo fundamental era la θεραπεία τῆς ψυχῆς, “el cuidado del alma”, en Fedón destaca cómo es la existencia que el auténtico filósofo elige y procura infundir una mayor carga ética y aún metafísica en la concepción del alma, como es su fundamento sobre la inmortalidad²⁵⁷.

Se advierte la manera en la que actúa la catarsis, al lograr que el alma se enfoque en sí misma; luego de haber experimentado la muerte del cuerpo y una vez se ha apartado de éste. Con este tipo de ejercicio se enfatiza en la dimensión ética del ser, con el fin de adquirir un estatus inmortal en un plano donde no cabe lo perecedero.

Al llevar más allá esa necesidad de propiciar la separación del compuesto. A continuación se muestra: “La posibilidad definitiva de la liberación del alma ejercitada, también atestigua una preparación para la muerte que consiste en ejercitarse en morir, purificando el alma durante la separación del cuerpo y exponiendo un fundamento esencial: la concepción del cuerpo como un mal (66b-c, 83d)”²⁵⁸. Aquí aparece un punto crucial en el engranaje entre la tipología de la muerte desarrollada por Clemente, a saber, la purificación, donde su papel estriba en desembarazar al alma del cuerpo; en atención a que es concebido como fuente de corrupción y muerte definitiva. En contraste con los desarrollos conceptuales abordados en los párrafos anteriores, puede notarse su influencia en el imaginario sobre la muerte heredado a Occidente, en las manifestaciones de la cultura en todas las épocas, entre las que se rescata la poesía de la autora central del estudio que se adelanta, Anne Sexton:

²⁵⁷ Ibíd. p. 149. Nota al pie No. 27.

²⁵⁸ Ibíd. pp. 148-149.

(...) [¿] mi boca agria su alma no entregó?
¿sin duda mi cuerpo se acabó? ¿Morí seguramente?
Y sin embargo, lo sé, estoy aquí. ¿Qué lugar sería?
Frío y extraño, ardo de vida. Mentí ciertamente.
Sí, he mentido. O en una condenable cobardía
mi cuerpo no quiso entregarme. Toco a mí
lado un tejido, mis manos y mis mejillas
Están frías.

—(...) [¿] my sour mouth giving up the ghost? / Surely my body is done?
Surely I died? / And yet, I know, I'm here. What place is this? / Cold and queer,
I Sting with life. I lied. / Yes, lied. Or else in some damned cowardice / my
body would not give me up. I Touch/ fine cloth with my hands and my cheeks
are cold—²⁵⁹.

En los versos reproducidos se comprende la importancia de verificar la ausencia de vida tanto en los signos mostrados por el cuerpo como por la certeza entregada por el alma, si se entiende la muerte como la separación del alma y el cuerpo, donde este último se corrompe. No obstante, la imagen a la que alude el fragmento del poema traído en este punto de la disertación da cuenta de la incertidumbre a la que se enfrenta quien padece este tipo de muerte, caracterizada por la descomposición del cuerpo, aunque permanezca la lucidez del alma, lo cual otorga, contrariamente, una suerte de comprensión sobre la necesidad de la separación acabada del vínculo entre cuerpo y alma para que ocurra la muerte plena.

3.2.2. Actitudes en torno a la muerte en la cultura occidental

En cuanto a este punto, se abordarán aspectos precisos sobre las actitudes presentes en la cultura occidental que configuran la perspectiva acerca de la muerte. En atención a esto, en lo que sigue se buscarán y analizarán dichos rasgos distintivos de la muerte en los planteamientos formulados por algunos pensadores que han llevado a cabo diversas aproximaciones al tema motivo de

²⁵⁹ SEXTON, Op. cit., pp. 146-147.

investigación, entre ellos: Philippe Ariès, autor de *Historia de la Muerte en Occidente* y *El hombre ante la muerte*; Louis-Vincent Thomas, de *Antropología de la muerte*; Todd May, de *La muerte*; y Edgar Morin, de *El Hombre y la Muerte*.

De acuerdo con lo expresado en los párrafos anteriores, para iniciar el tema propuesto se tomará la vía retrospectiva. Por esta razón, se parte de una definición de muerte dada en la década del 60 del siglo pasado: “La Sociedad de Tanatología de lengua francesa, creada en 1966, afirmó en el comienzo de su primer manifiesto: “La muerte es la certidumbre suprema de la biología [...] La muerte en sí misma tiene un carácter intemporal y metafísico, pero deja siempre un cadáver actual y real”²⁶⁰. En la cita traída en este momento, se nota la posición privilegiada de la ciencia en la determinación del cese de la vida en los individuos; además, se la irreductibilidad del fenómeno de interés, porque, no puede agotarse en el campo científico del saber; por el contrario, precisa tratarlo más allá de lo físico, dadas sus características intemporales, complejas y opuestas. Dicho carácter en tensión se ilustra en la oposición entre sus características del orden no físico y la necesidad de dejar un cuerpo sin vida, en el que se constata la ocurrencia del suceso final.

Al continuar con el análisis, se subraya el tenso antagonismo intrínseco a la muerte. Tal como se nota en las siguientes líneas:

(...) la muerte ocupa una situación ambigua en el pensamiento occidental: *se le concede demasiado*; puesto que, como suele decirse, ella “nadifica” al ser; *pero no se le otorga bastante*, ya que se la ve como un acontecimiento reducido a un punto; y nosotros comprobaremos más adelante que para el hombre moderno *los muertos no están jamás en su sitio*, siguen obsesionando al inconsciente de sus sobrevivientes que tratan de olvidarlos, y el rechazo del diálogo hace a los difuntos más crueles, y sobre todo más presentes²⁶¹.

²⁶⁰ THOMAS, Louis-Vincent. *Antropología de la muerte*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. p. 33. Subrayado propio.

²⁶¹ *Ibíd.* p. 8.

Se instala en el pensamiento de forma ambigua, como consecuencia de la imposibilidad de reducirla a un punto, como acontecimiento único. Por el contrario, aparece como un proceso que es desenvuelto retrospectivamente, una vez se consolida, bajo la forma de momento en que un ser deja de existir. Acaece, además, una relación basada en el rechazo a los muertos, derivada en una lucha entre recuerdo y olvido, presente y pasado.

De modo semejante a la manifestación de la ambivalencia experimentada en el pensamiento del hombre occidental acerca de la muerte, la irreductibilidad de dicho fenómeno tiene una presencia extendida en el mundo, en tanto se encuentra enraizado en la naturaleza. Pues, según Thomas: “(...) el mundo es para el hombre una fuente importante de su imaginería y en este sentido, “el mundo fenoménico es el ámbito donde él extrae significantes, pero también donde lee signos. La naturaleza refleja una semántica hecha de orden, de armonía y de ritmo. El hombre se integra en ella imitando este ritmo”²⁶². Si se comprende cómo el hombre se integra a la naturaleza, se puede percibir la congruencia de dos esferas del sentido tan amplias y complejas, donde el primero parece luchar por no ser absorbido; pero, acaba inexorablemente acudiendo a la segunda cuando pretende lograr la comprensión de aquello objeto de sus sensaciones y reflexiones.

Como se ha corroborado, la esfera del sentido se construye con la interacción entre naturaleza y hombre, donde el segundo requiere desarrollar destrezas que le permitan leer atentamente los signos de esa esfera más extensa y profunda. Al respecto examínese el siguiente pasaje:

En cuanto a los ritmos de las estaciones y a los ciclos de la vegetación, a veces asociados a las crecientes de un río, inspiran muchas fantasías relativas al principio de la “vida-muerte-renacimiento”: en la Antigüedad, numerosas divinidades ligadas a este tema (Adonis, Atis, Osiris) eran celebradas en relación con el desarrollo anual del ciclo vegetal. Lo que hizo

²⁶² *Ibíd.* p. 31.

decir poéticamente a Alain: “En los tiempos de las primaveras hay que celebrar la resurrección²⁶³”.

En esas líneas reproducidas es significativa la introducción de una tercera categoría: el renacimiento; porque, establece un motivo para la reconciliación entre los dos opuestos originarios: la vida y la muerte. Asimismo, el tercer elemento del trinomio destacado en la cita involucra una disminución en el carácter absolutamente negativo de la muerte, para darle paso a esa potencialidad desde la que se concibe como un estadio de producción de algo nuevo, si se comprende su función de instancia catalizadora del cambio en la naturaleza.

Es interesante examinar este vínculo también desde las imágenes constitutivas de los versos de Anne Sexton transcritos a continuación: “Alguien ha muerto. / Incluso los árboles lo saben, / esos pobres viejos danzarines que salen a escena/ lascivamente, chales total verde-guisante y/ el espinazo como un palo”. — *Someone is dead. / Even the trees know it, / those poor old dancers who come on lewdly, // all pea-green scarfs and spine pole*—²⁶⁴. En esas líneas se aprecia la manera en que la naturaleza manifiesta su proximidad con la muerte; a través de su conocimiento.

De otra parte, estos planteamientos demandan profundizar cómo ocurre la muerte. Para tal efecto, estúdiense las palabras que aparecen a continuación:

La muerte no tiene nada de fenómeno reductible a un punto. No es un momento, es un proceso que se prolonga en el tiempo: se apodera primero de los “centros vitales” (muerte funcional), y se propaga irrecusablemente a todos los órganos (muerte de los tejidos); la duración del fenómeno puede ser sensiblemente aumentada por la intervención de la reanimación respiratoria. Resulta de ello que entre la vida y la muerte total (que abarca a los tejidos) se pueden intercalar diferentes etapas: *la muerte aparente*, en la que se asiste a un detenimiento de la respiración con enlentecimiento

²⁶³ *Ibíd.* p. 28.

²⁶⁴ SEXTON, *Op. cit.*, p. 129-130.

considerable de los movimientos cardiacos, clínicamente imperceptible; *la muerte absoluta* donde las alteraciones tienen un efecto acumulativo y son irreversibles. Esta muerte definitiva produce la aceleración de la tanatomorfosis, que ya puede comenzar a manifestarse en las etapas precedentes²⁶⁵.

En las palabras de Thomas se muestran un par de momentos diferenciables en aquello que se denomina tanatomorfosis, donde, paulatinamente, se realizan diferentes procesos que conducen a la terminación de la vida en los órganos, los tejidos y las células, derivando en una falla sistémica completa donde ya no se reconoce al ser que ha padecido dicho proceso. También, cabe notar la preponderancia de los signos de la muerte en un cuerpo; puesto que, considerado de forma más amplia, podría decirse que la muerte precisa de una superficie para dar paso a esos micro hechos en el mundo de los vivos; en otras palabras, el escenario en el que tiene cabida el proceso de morir es relevante en tanto que permite el entrecruce de dos categorías opuestas sin suprimir el sentido de cada una.

Así, en los signos observados en la naturaleza y el microcosmos del hombre, se puede destacar la construcción de un contexto en el que se entretujan actitudes de reconocimiento, rechazo, reverencia, entre otras actitudes referentes a los muertos. Como se aprecia en seguida: “Resumiendo a Frazer, escribía Valéry: “De la Melanesia a Madagascar, de Nigeria a Colombia, cada pueblo teme, evoca, alimenta, utiliza a sus difuntos; mantiene trato con ellos; les atribuyen un papel positivo en la vida, los soportan como parásitos, los acogen como huéspedes más o menos deseables, les confieren necesidades, intenciones, poderes”²⁶⁶. Se asiste a la representación de la muerte en la cultura, donde ésta genera un estatus mágico o sobrenatural a aquellos seres pertenecientes a otro plano.

²⁶⁵ THOMAS, Op. cit., pp. 34-35.

²⁶⁶ VÁLERY, Paul citado por THOMAS, Op. cit., p. 182.

Con esto se halla otra característica del imaginario de los muertos, a saber, una apariencia o sombra de la vida; por ello, se les permite conservar algunos atributos propios del plano de la vida y siguen influenciando el plano de sus sobrevivientes, tanto en la esfera onírica como en la cotidianidad y los actos conmemorativos. Así, se comprende esta apreciación: “Los muertos, para ellos, no tienen nada de humanos descarnados, de espíritus, como erróneamente se ha pretendido a menudo. Se trata más bien de dobles, o si se prefiere, de espectros que toman formas de fantasmas, que acostumbran a acompañar al vivo durante toda su existencia, poblando sus sueños, prolongándose en su sombra o en su aliento, hasta pudiendo convertirse en una parte de su cuerpo”²⁶⁷. En esta consideración se verifica cómo en la mentalidad humana quien parte de alguna manera deja su rastro, a través de la posibilidad de ponerse en contacto o influenciar la vida de los que permanecen.

La relación entre muertos y vivos se halla retratada en los versos que componen “Carta escrita durante un noreste en enero”, de la poeta de Boston, Anne Sexton:

Lunes
Querido,
nieva, nieva grotescamente,
sobre los pequeños rostros de los muertos.
Los queridos gritones, muertos hace un año,
enterrados uno junto al otro
como pequeños reyezuelos.
¿Pero por qué he de quejarme?
Los muertos se dan vuelta casualmente,
Pensando...

—Monday / Dearest, / It is snowing, grotesquely snowing, / upon the small
faces of the dead. / Those dear loudmouths, gone forever a year, / buried side
by side / like little wrens. / But why should I complain? / The dead turn over
casually, / thinking...—²⁶⁸.

²⁶⁷ THOMAS, Louis-Vincent. Antropología de la muerte. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. p. 182.

²⁶⁸ SEXTON, Op. cit., p. 181.

Al considerar esas imágenes se palpa el rol significativo que conservan los muertos en la mentalidad de Occidente; puesto que se le conceden acciones como pensar, moverse, gritar, incluso, todavía tienen sus rostros.

Sin embargo, es lícito señalar que el vínculo entre los vivos y los muertos es una característica heredada por milenios. Esto es así en las diferentes culturas con diversas cosmovisiones, donde permanece la figura espectral, efectivamente denominada de variadas maneras. Tal como se aprecia aquí: “El *ka* egipcio, el *genius* romano, el *Bephaim* hebreo, el *Frevoli* o *Fravashi* de las personas, son de hecho vivientes invisibles que aman y odian, protegen o se vengan; son siempre muy exigentes y hay que contar con ellos en forma permanente”²⁶⁹. Una vez el cuerpo fenece, la muerte se transforma en una suerte de espejo de la vida, en tanto que conserva el espectro (desprovisto de corporalidad) atributos mínimos de los vivos; pero con la fuerza suficiente para mantener su significativa importancia en la esfera en la que se ha separado de sus funciones sistémicas. Por ello, se les confiere actitudes como amar, odiar, vengarse, aspectos tan fuertes en la naturaleza humana que no se difuminan con la muerte.

Ahora bien, como se ha mostrado, los vivos y los muertos encuentran la manera de coexistir; aunque, resulta interesante la posición respecto a la disposición del cuerpo. De acuerdo con la descripción de Philippe Ariès:

(...) A pesar de su familiaridad con la muerte, los antiguos temían la vecindad de los muertos y los mantenían en lugar apartado. Honraban las sepulturas: nuestros conocimientos de las antiguas civilizaciones precristianas provienen en gran medida de la arqueología funeraria, de los objetos hallados en las tumbas. Ahora bien, uno de los fines de los cultos funerarios era el de impedir a los difuntos que volvieran a perturbar a los vivos²⁷⁰.

²⁶⁹ THOMAS, Op. cit., p. 182.

²⁷⁰ Ariès, Philippe. Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días. Barcelona: El Acantilado, 2000. p. 34.

En el pasado se nota una modificación de la relación entre vivos y muertos, específicamente, entre los vivos y el despojo mortal. Destaca la ubicación del segundo en lugares contruidos para que sean depositados allí, lejos de los centros de concentración del bullicio de la vida; conforme pretendían bloquear cualquier perturbación proveniente de esa otra esfera contraria, pero, coexistente. Asimismo, se señala cómo a partir del siglo XII “el espectáculo de los muertos, cuyos huesos afloraban a la superficie de los cementerios como el cráneo de Hamlet, no impresionaban a los vivos más que la idea de su propia muerte.”²⁷¹. Con esta actitud se instaura una proximidad en la que se admite el destino común, junto a la posición en la que se incluye este estado opuesto a la vida como conexo a la misma; por ello, el horror se transforma en una cercanía atenuada por la inevitabilidad de llegar, en algún momento, a ese estado. Dicha aceptación exhibe un hecho notable: “El hombre experimentaba en la muerte una de las grandes leyes de la especie y no procuraba ni escapar de ella ni exaltarla. Simplemente la aceptaba con la justa solemnidad que convenía para marcar la importancia de las grandes etapas que toda vida debía franquear siempre”²⁷². Es decir, mantenía una actitud calmada e incluyente respecto al yugo de la naturaleza.

Por otra parte, en las actitudes de aceptación hacia la muerte, se encuentran variadas manifestaciones. De tal manera que: “Representarse la muerte no es sólo vivirla en imagen, en nuestros sueños, obsesiones, impulsos, para deseirla o temerla (*muerte fantaseada*), o por integrarla en un sistema filosófico (*muerte inteligida*); es también materializarla en frases, en formas, en colores, en sonidos”²⁷³. Se comprende una tipología, donde se leen tres vías de acercamiento a este fenómeno: la fantasía, la intelección y la estética; en la última, se aprecia el papel privilegiado que tiene el lenguaje, junto con uno uso estético del mismo.

²⁷¹ *Ibíd.* p. 42.

²⁷² *Ibíd.* pp. 43-44.

²⁷³ THOMAS, *Op. cit.*, p. 186.

Esto conduce a retomar el asunto de los medios por los que se vierten los resultados conseguidos mediante los tres caminos descritos, los cuales confluyen en diferentes usos de la palabra.

En vista de que el lenguaje toca los cuerpos y se extiende por todo tipo de superficie, la muerte es captada en los objetos, en aquellos que se tornan significativos. Como se ejemplifica a continuación: “Es conocido, dice S. de Beauvoir, el poder de los objetos. La vida se petrifica en ellos, más presente que en ninguno de sus instantes”; y más adelante concluye: “inútil pretender integrar la muerte a la vida y conducirse de manera racional frente a una cosa que no lo es: que cada uno se las arregle como pueda con la confusión de sus sentimientos”²⁷⁴. Las cosas que han cobrado sentido traen una sensación de desasosiego a quien actualiza, mediante la comprensión, el sentido de aquello que se ha dejado tras el paso de una vida. De acuerdo con esto, se puede afirmar que los objetos se convierten en un signo del tránsito de la muerte y es posible interpretarlo en ellos, empleando o no las palabras.

Al volver la mirada hacia *Live or Die* (Vive o Muere) escrito por Anne Sexton, se puede corroborar cómo las cosas se erigen en las huellas de una vida:

Oh Sylvia, Sylvia,
con una caja de muerte llena de piedras y cucharas,
(...)
Con tu boca en la chapa del horno,
en la viga del techo, en la oración muda,
(...)

¡Ladrona!
¿Cómo te has metido dentro,

te has metido abajo sola
en la muerte, a la que deseé tanto y tanto tiempo, [?](...)
—O Sylvia, Sylvia, / with a dead box of stones and spoons, // (...) with your
mouth into the sheet, / into the roofbeam, into the dumb prayer, // (...) Thief! —

²⁷⁴ BEAUVOIR, Simone citada por THOMAS, Louis-Vincent. Op. cit., p. 196.

/ how did you crawl into, // crawl down alone / into the death I wanted so badly
and for so long, (...)—²⁷⁵.

Aquí las cucharas, las piedras, el horno y las vigas de una casa componen el escenario-testigo de una muerte solitaria, inducida por la inhalación de un gas; al tiempo, se transforman en objetos que identifican a la mujer, además de su nombre; junto con las pruebas de una traición a una hermandad de mujeres fascinadas por la muerte.

Ahora bien, para continuar estudiando los signos de la muerte, resulta imprescindible atender al siguiente testimonio: “En primer lugar, aquéllos [los caballeros del romance de la mesa redonda] eran advertidos. No se moría uno sin haber tenido tiempo de saber que iba a morir. O, en ese caso, se trataba de una muerte terrible, como la peste o la muerte súbita, y era necesario presentarla como algo excepcional, no hablar de ella. Normalmente, pues, el hombre recibía una advertencia”²⁷⁶. En la descripción transcrita está, por un lado, el sentimiento de serenidad de quien aguarda su hora final, luego de conocer que ésta se acerca; por otro, cómo en los casos considerados excepcionales cae la lapidación del silencio.

Así, respecto al conocimiento de la proximidad del final de la vida, “conviene señalar que la advertencia venía dada por signos naturales o, con mayor frecuencia aún, por una convicción íntima, más que por una premonición sobrenatural o mágica. Era algo muy simple, que atraviesa las épocas que encontramos todavía en nuestros días —al menos como una supervivencia—, en el interior de las sociedades industriales”²⁷⁷. Esto indica que ese conocimiento se deriva de la habilidad para leer y entender los signos en la naturaleza y en el cuerpo, concebido como parte de la misma. Además, se resalta el modo en que

²⁷⁵ SEXTON, Op. cit., p. 234.

²⁷⁶ ARIÈS, Op. cit., p. 24

²⁷⁷ *Ibíd.* p. 24.

dicho saber se ha transmitido de generación en generación; porque, conforma la raíz del elemento primigenio, cordón umbilical del hombre con su madre naturaleza.

Luego de tener la certeza del final, la persona se prepara, siguiendo un ritual íntimo: “Tras la última plegaria, no queda sino esperar a la muerte, que no tiene razón alguna para tardar. Así a Olivier: <<Le fallan las fuerzas, todo su cuerpo se desploma contra el suelo. El conde ha muerto, se ha demorado mucho tiempo>> Si la muerte tarda más en llegar, el moribundo la espera en silencio: <<Dijo [su última plegaria] y jamás volvió ya a pronunciar palabra>>”²⁷⁸. En la actitud sobrecogida observada se da cuenta de la sabiduría de la naturaleza frente a la pequeñez humana, ante la que se cae en el mutismo.

Esta actitud serena ante la muerte se contrapone a la forma en que la modernidad asume su finitud. Si se sigue este planteamiento: “Por el contrario, el hombre de fines de la Edad Media tenía una conciencia muy aguda de que estaba muerto aplazadamente, de que el plazo era corto, de que la muerte, siempre presente en el interior de sí mismo, quebraba sus ambiciones y emponzoñaba sus placeres. Y ese hombre tenía una pasión por la vida que nos cuesta entender hoy, quizá porque nuestra vida se ha vuelto más larga”²⁷⁹. Se afirma el distanciamiento de dos formas de vida separadas en el tiempo; pues, a esa sabiduría encontrada en la brevedad de la vida se la experimenta con una pasión que resulta desconocida para lo coetáneos de la época de la crisis. Esto, además, señala una ruptura en el legado espiritual de la contemporaneidad, en razón al cambio de las circunstancias en las que tiene lugar.

Adviértase que, pese a estas dos posturas contrapuestas, en la escritura de Anne Sexton se puede apreciar una tercera perspectiva, como se ilustra en estos versos:

²⁷⁸ *Ibíd.* p. 31.

²⁷⁹ *Ibíd.* p. 55.

(...) Real: la muerte también está en el huevo.
Real: el cuerpo es mudo, es carne operable
Mañana al quirófano. Sólo el verano fue agradable.

—2.// (...) Fact: death too is in the egg. / Fact: the body is dumb, the body is meant. / And tomorrow the O. R. Only the summer was sweet—²⁸⁰.

El reconocimiento de la presencia de la muerte en el cuerpo está mediado por la manifestación de la enfermedad. Sin embargo, cabe notar el modo en que se asume la postura frente a ese hecho; porque responde a un entendimiento sobre el cuerpo y la dignidad del mismo que es arrebatada por el contexto al que es remitido gracias al efecto de la medicalización del paciente. De acuerdo con esto, puede afirmarse que hay una situación intermedia: la enfermedad hace cercana la muerte y ofrece la posibilidad de adquirir la conciencia de estar muerto aplazadamente, aunque la medicalización contemporánea lo descentre al introducir otra cuestión: la dignidad de ese ser que ha sido transformado en paciente en el afán de prolongar la vida a cualquier precio.

Otra actitud que reitera ese antiguo entendimiento del vínculo vida-muerte se desarrolla en el lecho del yaciente. Como se presenta a continuación: “La muerte en el lecho, lo hemos visto ya, era un rito apaciguador que solemnizaba el pasaje necesario, el <<tránsito>>, y reducía las diferencias entre los individuos. La muerte de ese moribundo no causaba inquietud: le aguarda lo mismo a él que a todos los hombres; o al menos a todos los santos cristianos que están en paz con la Iglesia. Era un rito esencialmente colectivo”²⁸¹. El rito descrito, desarrollará a finales de la Edad Media un carácter dramático exhibido por los dolientes.

En la medida en que quien lleva el duelo cobra importancia en la escena de la muerte, aparece un nuevo rasgo en la relación vivo-muerto. Como se evidencia en seguida:

²⁸⁰ SEXTON, Op. cit., p. 137.

²⁸¹ ARIÈS, Op. cit., p. 49.

A partir del siglo XVI, y aun a finales del siglo XV, vemos cargarse de un sentido erótico los temas de la muerte. Así, en las danzas macabras más antiguas, la muerte apenas si tocaba al vivo para advertirlo y designarlo. En la nueva iconografía del siglo XVI, lo viola. Del siglo XVI al XVIII, innumerables escenas o motivos, en el arte y en la literatura, asocian la muerte al amor, Tánatos a Eros: los temas eróticos-macabros, o temas simplemente mórbidos, que dan fe de una complacencia extrema en los espectáculos de la muerte, del sufrimiento y de los suplicios²⁸².

De esta suerte, toma el escenario el erotismo y con él se asiste al cambio de mentalidad, según el cual el compañero de Thanatos deja de ser el dulce Hypnos, para ser reemplazado por el voluble Eros, quien adopta un faceta no convencional, para incluir un nuevo modo de relacionar los cuerpos vivos y sin vida, tanto en el plano físico como en el simbólico. Con este giro en la mentalidad se da cabida al tema macabro, desarrollado en los medios estéticos más diversos: artes plásticas, poesía, entre otros. Al tiempo, esto abre una brecha más amplia en la experiencia en torno a la muerte, por cuanto permite a la sensibilidad explorar el sufrimiento y la morbidez sin producir rechazo.

En consecuencia: “A partir del siglo XVIII, el hombre de las sociedades occidentales tiende a dar a la muerte un sentido nuevo. La exalta, la dramatiza, la quiere impresionante y acaparadora. Pero, al mismo tiempo, se ocupa ya menos de su propia muerte: la muerte romántica, retórica, es, en un primer lugar, *la muerte del otro*; el otro, cuya añoranza y recuerdo inspiran, en el siglo XIX, el nuevo culto a las tumbas y a los cementerios”²⁸³. Occidente va pausadamente gestando un hito en la concepción de muerte, una que se consolida en la perspectiva romántica de la misma. En dicha mirada se desplaza una intimidad unipersonal hacia la proyección en el Otro, entendido como el ser amado o en posición de serlo en razón a su belleza; además, permite una acepción del

²⁸² *Ibíd.* p. 64.

²⁸³ *Ibíd.* p. 63.

sentimiento erótico por mediación de la contemplación de lo bello y la experiencia estética suscitada.

Paulatinamente, el dramatismo vislumbrado a finales de la Edad Media va a mostrarse como un elemento fuertemente asociado a los deudos. Si se observa detenidamente las siguientes líneas: “Ciertamente, la expresión del dolor de los supervivientes se deba a una intolerancia nueva a la separación. Pero la turbación no se produce solamente en la cabecera de los agonizantes o al recordar a los desaparecidos: la sola idea de la muerte conmueve”²⁸⁴. La conmoción del dolor experimentada por los supervivientes da paso a una ritualidad nueva, en la que se consolida un sentimiento turbador, profundamente doloroso que congrega a vivos y muertos en el lecho o el lugar en el que se yace, así como toma fuerza en el ámbito simbólico, gracias a su participación en el temor que se enraíza en el sentimiento sobre la muerte, en general.

Por lo tanto, una vez se consolidan el dolor y el miedo: “la muerte, en otro tiempo tan presente por resultar familiar, va a difuminarse y a desaparecer. Se vuelve vergonzante y objeto de tabú”²⁸⁵. Por esta razón, se ampliará el veto del silencio y la prohibición a las experiencias cercanas en torno a la muerte, generando un abismo respecto a su comprensión y sabiduría.

Asimismo, ese cambio en la mentalidad originó otras actitudes acerca de la misma, pues: “Ya no se muere en casa, entre los deudos: se muere en el hospital y solo”²⁸⁶. El tabú genera un desplazamiento de la intimidad de la casa hacia el exterior anónimo del hospital, condenando al moribundo a la soledad de la exclusión. Cuando se arraiga el silencio, la soledad y la exclusión se consolida el tabú y entonces la muerte produce un temor de extremas proporciones, tanto es

²⁸⁴ *Ibíd.* p. 66.

²⁸⁵ *Ibíd.* p. 83.

²⁸⁶ *Ibíd.* p. 84.

así que dejará de ser representada, como ocurre entre finales de los siglos XVIII y el XIX²⁸⁷.

Alrededor del cambio de mentalidad mencionado, conviene mostrar la manera en que la poeta de norteamericana, Anne Sexton da cuenta del estado ambivalente de ese miedo en la cultura occidental contemporánea:

(...)Me niego a recordar a los muertos.
Y los muertos se aburren de todo eso.
Pero —tú, adelante,
Insiste, vuelve
Al cementerio,
Échate donde crees que están sus caras;
Replica con frescura a tus viejas pesadillas.

—I refuse to remember the dead. / And the dead are bored with the whole thing. / But you-you go ahead, / go on, go on back down / into the graveyard, / lie down where you think their faces are; / talk back to your old bad dreams—

²⁸⁸

En las imágenes evocadas por las palabras transcritas se evidencia el choque entre dos ideas opuestas surgidas a partir de la cuestión por olvidar o recordar a los muertos. Así, por una parte, está quien desea olvidarlos, en razón al conocimiento sobre el hartazgo frente al lazo perpetuado entre los vivos y los muertos; por otra, está quien desea prologar la relación con los muertos, aunque esto signifique alimentar sus pesadillas. Con todo, se constata dos posiciones sostenidas por el temor que representa el recordatorio del destino común a todos: la muerte.

De tal manera se extreman las medidas para separar los vivos de los muertos. Como se ejemplifica en palabras de Edgar Moran: “Una gran parte de las prácticas funerarias y post-funerarias tiende a proteger de la muerte contagiosa, incluso cuando tales prácticas sólo pretenden protegerse del muerto, cuyo espectro

²⁸⁷ *Ibid.* p. 150.

²⁸⁸ SEXTON, *Op. cit.*, p. 142.

maléfico, unido al cadáver en putrefacción, persigue a los vivos: el estado mórbido en el que se encuentra el <<espectro>> durante la descomposición no es más que la transferencia fantástica del estado mórbido de los vivos”²⁸⁹. Una de las entradas para el afianzamiento del terror a la muerte es, precisamente, el sentido exagerado de la higiene y la protección contra la infestación que pueda generarse desde un cuerpo en descomposición, con el ánimo de buscar protección ante las perturbaciones posiblemente ocasionadas por los despojos mortales, los cuales recuerdan constantemente la condición finita y la fragilidad de la vida.

Sin embargo, y retomando a Ariès esta prohibición sobre la muerte encuentra fugas, una de ellas es precisamente el continuo desarrollo de la reflexión y representación en la literatura. Como se ilustra en seguida:

Los autores espirituales se muestran unánimes en reconocer que la muerte no es esa caricatura horrible que han heredado de las postrimerías de la Edad Media. Si los católicos lo han tomado con más precaución, los protestantes —y en especial Calvino— no tienen su timidez: <<sentimos horror [por la muerte] porque la aprehendemos no tal como es en sí, sino triste, macilenta y repugnante, tal como gustaba a los pintores [autores de las danzas macabras] representarlas en las paredes. Huimos ante ella, pero es porque, ocupados por esas vanas imaginaciones, no nos tomamos la molestia de mirarla. Detengámonos [es la época de la meditación], permanezcamos firmes, mirémosla directamente a los ojos y la encontraremos completamente distinta a como nos la pintan y de un rostro distinto a nuestra miserable vida>>²⁹⁰.

Al permanecer este tema en la literatura, los estudiosos reunidos en torno a la religión y la espiritualidad conminan a hacer un alto para revisar el temor hacia la muerte que, tal como se descubre, obedece a una exacerbación de su carácter repugnante y negativo. Por el contrario, instan a volver la mirada sobre ella, con el fin de hallar, de nuevo, su rasgo más enaltecedor, a saber, la posibilidad de salir de un estado desagradable.

²⁸⁹ MORIN, Edgar. El hombre y la muerte. Barcelona: Kairós, 2003. p. 27.

²⁹⁰ ARIÈS, Philippe. El hombre ante la muerte. Madrid: Taurus, 1999. p. 251.

Esta invitación a enfrentar el horror hacia la muerte resulta una crítica a la vida. Como se retoma en las líneas sucesivas: “Pero ¿qué vida? No importa cuál. Una vida dominada por el pensamiento de la muerte, y una muerte que no es el horror físico o moral de la agonía, sino la anti-vida, el vacío de la vida, incitando a la razón a no apegarse a ella; por eso existe una estrecha relación entre bien vivir y bien morir”²⁹¹. Ese cuestionamiento a la vacuidad que puede instalarse en la vida es promulgado por los calvinistas en el marco del despertar espiritual del Occidente que comienza a afianzar el dominio de la razón y a la que le exige ofrecer seguridad en ámbitos no conquistados hasta el momento.

También, puede establecerse que la preocupación por el buen vivir ha sido anteriormente pensada en la antigüedad por escuelas, entre ellas la estoica, cuyos adeptos desarrollaron pautas y ejercicios para practicar la disciplina mencionada. Un ejemplo de esto son las reflexiones del emperador romano Marco Aurelio, retomadas en este pasaje, elaborado por el profesor Todd May:

Para Marco Aurelio, el papel de la muerte en su meditativa vida es el de obligarle a vivir en el presente. Recordarse a sí mismo la contingencia del futuro y la brevedad de su influencia era la forma de poner el punto de mira en la necesidad de vivir bien en el presente. Hemos de dejar bien claro qué es lo que significa vivir bien en el presente. Tiene algo en común, aunque sólo algo, con una forma de enfocar la vida que a menudo se condensa en frases como “no dejes para mañana lo que puedas hacer hoy” o “vive el presente”. Vivir el presente a menudo significa disfrutar del momento, regalarse uno mismo aquello que a uno le apetece en ese momento²⁹².

Desde este punto de vista, meditar sobre las implicaciones profundas de la muerte; entre ellas, su inexorabilidad, contribuye a mirar de modo distinto la actuación del hombre en la vida. En otros términos, cuando se toma una postura de cara a la muerte emerge la consigna horaciana *carpe diem, quam minimun*

²⁹¹ *Ibid.* p. 252.

²⁹² MAY, Todd. La muerte. Madrid: Buridán, 2009. p. 136-137. Subrayado propio.

credula postero, con el objetivo de enfocar los esfuerzos y las intenciones de vivir de la mejor manera posible. “Así pues, parece que es mejor vivir *en* el momento, si bien no necesariamente vivir *para* el momento”²⁹³.

En efecto, tomar como máxima de acción el vivir en el momento requiere romper con la aparente seguridad otorgada por una comprensión sucesiva y acumulativa del tiempo, a través de la clara conciencia de la condición finita y por ende de breve proyección en el tiempo que posee la vida. Según explica May:

Pero vivir en el presente es tratar la vida como si la muerte fuese a llegar mañana. El motivo es que de este modo se elimina totalmente la preocupación por el futuro. Uno vive ahora, sin preocuparse por un futuro que es incierto. Pero que un futuro sea incierto significa que puede estar ahí o no estarlo. No tener en cuenta el futuro es no tener en cuenta esta segunda posibilidad. Por ello es lo mismo que actuar como si fuéramos a morir mañana. Si hemos de vivir de acuerdo con nuestra comprensión de la muerte, si hemos de vivir la fragilidad de nuestras vidas, debemos no solamente tener en cuenta que la muerte puede llegar mañana mismo. También hemos de tener en cuenta que puede no hacerlo²⁹⁴.

Con base en la exposición citada, se toma partido por aceptar la fragilidad de la existencia; en simultáneo, supone asumir la posibilidad de que la muerte aparezca o no. Esto reitera la debilidad inherente a la certidumbre frente al futuro, dejando solamente las opciones cifradas en el momento presente. Un ejemplo en el que la carencia de futuro enfrenta al ser humano a vivir en el presente se puede ver en seguida: “Vivir con plena conciencia de la muerte permite ver ambas caras de la incertidumbre al mismo tiempo”²⁹⁵. En este ejemplo puede incluirse las personas afectadas por una enfermedad terminal o esperando el cumplimiento de una ejecución, donde la situación límite de la muerte próxima y contundente les obliga a cambiar la perspectiva sobre el momento actual en el que continúan respirando y el corazón latiendo.

²⁹³ *Ibíd.* p. 137.

²⁹⁴ *Ibíd.* pp. 136-137.

²⁹⁵ *Ibíd.* p. 141.

Con todo, lo que se pretende es comprender la condición humana en estos términos específicos: “(...) la fragilidad de la vida. Es la vulnerabilidad de esta ante la muerte en todos los momentos de nuestra existencia”²⁹⁶. Esto origina una disposición ética sobre la vida en la que la muerte es parte integral de la misma y actúa como elemento rector de la acción y salvaguarda de la libertad, como se pudo apreciar en párrafos más arriba.

Esta sabiduría milenaria acerca de la fragilidad de la vida aparece iluminada por la conciencia respecto a la finitud de la vida en variadas manifestaciones estéticas, espirituales y abstractas, entre ellas puede contarse uno de los pasajes hallados en la obra de la escritora norteamericana Anne Sexton:

*Alguien que podría haber nacido
Desapareció.*

la hierba tan erizada y tiesa como cebollinos
y me pregunto cuándo el suelo se romperá
y me pregunto cómo sobrevive lo que es frágil (...)

— *Somebody who should have been born / is gone. // the grass as bristly and stout as chives, / and me wondering when the ground would break, / and me wondering how anything fragile survives (...)*²⁹⁷.

Los versos citados dan paso al momento en el que la conciencia se cuestiona sobre la tensión entre la vida y la muerte, las razones para mantenerse en ese plano en constante peligro y en el que constantemente la vitalidad y las posibilidades que vienen con ella en todo momento están amenazadas.

Para sintetizar, luego de revisar los planteamientos de los autores puestos en diálogo se encontró: uno, que en las etapas de conformación y consolidación de Occidente la muerte está vinculada, principalmente, con otras categorías, entre ellas: el cuerpo, la mente-alma, y el tiempo; dos, la serenidad o aceptación de la

²⁹⁶ *Ibíd.* p. 142.

²⁹⁷ Sexton, *Op. cit.*, p. 143.

muerte en términos de asumir la fragilidad de la vida es una de las actitudes más importantes practicada o meditada; tres, la dinámica respecto a la coexistencia local entre vivos y muertos mostró una considerable variabilidad en la que se alterna la proximidad y la separación, el rechazo y la veneración, la inclusión y la exclusión; cuatro, en lo concerniente al estatus de los difuntos, se observó que éstos tienen injerencia en la vida de los sobrevivientes y se les concede rasgos como el amor, el odio y la venganza; y quinto, se evidenció que, una vez se descompone el cuerpo, se otorga una condición distinta a la ostentada durante la vida, bajo la concepción de espectro, sombra, doble, entre otros.

3.2.3. Tras el rastro de la muerte en el pensamiento contemporáneo

Después de haber abordado la muerte desde perspectivas filosófica, antropológica, histórica y estética se logró establecer un mapa de las actitudes y concepciones acerca de la misma en Occidente. Ahora, es momento de analizar los aspectos que permitan obtener una visión de la muerte en el pensamiento contemporáneo. Para ello se recurrirán a las descripciones y planteamientos de estudios del tema motivo de la investigación que se desarrolla en estas páginas.

Al respecto, examínese el panorama de la sociedad contemporánea, caracterizada por el desarrollo de la revolución industrial, donde se transforman los modos de vida y los valores de los grupos humanos. Como se aprecia en la cita reproducida: “Por el contrario, las sociedades industriales viven dentro de un cuadro estrecho (familia nuclear) y el principio de individualización hace imposible o impensable el reemplazo automático del fallecido, lo que no deja de provocar graves traumatismos”²⁹⁸. Se nota en qué medida se ha pasado de la familia extendida a la nuclear, reduciendo el número de vínculos cercanos con miembros que ahora se consideran secundarios y sin relevancia en los lazos de familiaridad. Con ello, se

²⁹⁸ THOMAS, Op. cit., p. 180.

ha sustentado la tendencia a reducir el círculo de relaciones humanas profundas, dando paso a la soledad del individuo.

Dicho cambio en la circunscripción del círculo familiar se puede constatar en los versos creados por Anne Sexton que se traen en este momento de la disertación:

¿Es este el padre de tu padre, el comodoro ese,
en traje de cartero? Padre mío, tras morir
carece de importancia a quien mirar parece.
Nunca sabré que de estas caras el sentido era.
Las encierro en su libro y las lanzo fuera.

—(...) Is this your fathers's father, this commodore/ in a mailman suit? My
father, time meanwhile/ has made it unimportant who you are looking for. / I'll
never know what these faces are all about. / I look them into their book and
throw them out—²⁹⁹.

En esas imágenes se ilustra la pérdida de los miembros de la familia con los que era posible establecer un vínculo con el pasado, así como asegurar la línea hereditaria del estatus y prerrogativas adquiridas en el transcurso del tiempo por los mayores.

El hecho descrito se refuerza por el sentimiento de fracaso que genera una presión enorme en la psiquis del hombre contemporáneo. Si se acepta que: "(...)" entre nuestro sentimiento contemporáneo de fracaso personal y el fin de la Edad Media existe una diferencia muy interesante. Hoy no ponemos en relación nuestro fracaso vital y nuestra mortalidad humana. La certidumbre de la muerte, la fragilidad de nuestra vida, son ajenas a nuestro pesimismo existencial"³⁰⁰. Se evidencia una disociación en la conciencia de la fragilidad de la vida que ha degenerado en un pesimismo que evita adoptar la certeza de la finitud humana en

²⁹⁹ SEXTON, Op. cit., p. 127.

³⁰⁰ ARIÈS, Philippe. Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días. Op. cit., p. 55.

perspectiva con las posibilidades de acción abiertas para quien decide vivir en el presente.

Así, se descubre que el pesimismo contemporáneo tiene un fundamento totalmente distinto a la libre aceptación de la brevedad de la vida humana y la serenidad para asumir los hechos que servían de interludio al fin. No obstante, se puede presenciar una masificación de las caras más terroríficas de la muerte, al ser diseminada a través de dispositivos de muerte preparados para socavar la dignidad humana. Con este ejemplo se ilustra el punto señalado:

Desde la segunda guerra mundial hemos conocido algunas de estas ideas comunes trajinadas por la prensa, los medios de comunicación de masas, las conversaciones. Por ejemplo, la idea de la falta de comunicación entre los hombres, de la soledad del hombre en la multitud. Esta idea tiene orígenes nobles y personales, padres filósofos como Sartre, Camus y muchos otros. Pero rápidamente se ha emancipado, y los intelectuales que la inventaron o criaron no la reconocen ya bajo la forma sumaria y anónima impuesta por la vulgarización y el desgaste que la siguió. El éxito de esas ideas comunes deriva precisamente de que expresan con facilidad sentimientos simples y profundos que agitan hoy a verdaderas masas que antaño animaban a amplios grupos de influencia³⁰¹.

De lo anterior se deduce un cambio de perspectiva, en el que el grupo de influencia ha sido modificado y con ello las ideas han sido también objeto de transformación, donde la vulgarización y relativización han marcado el sentimiento casi informe que describían los filósofos existencialistas como uno de los pilares del mundo de la crisis. En consecuencia, una sociedad que se mueve en el plano de lo masivo detenta un rango de acción de inmensas proporciones, tal como ocurre con las manifestaciones del horror plasmadas a continuación: “Es notable que el mundo del origen proporcione hoy a nuestros contemporáneos monstruos más verosímiles y más repugnantes que el viejo bestiario infernal. Cuando los pintores de los años 50 quisieron reproducir los horrores de la guerra, las

³⁰¹ ARIÈS, Philippe. El Hombre ante la muerte. Op. cit., p. 277.

masacres colectivas, las torturas, sustituyeron el esqueleto y la momia por el feto, imagen del origen incompleto y monstruoso³⁰². En ese giro plástico, las imágenes macabras han sido sustituidas en la escena central por el feto, representación del nacimiento; ahora, está al servicio de la exhibición del horror originado por la guerra. De estas circunstancias nace el hecho de que se ataque la visión sobre lo horrendo, lo infernal y, por supuesto, como consecuencia, el plano de lo simbólico desarrolla conexiones entre imágenes y sentidos históricamente tergiversados.

Como permite acceder la plasticidad del poema de Sexton trasladado en este punto de la disertación:

(...)Bien, la muerte ha estado aquí
por un buen tiempo—

El ingrediente mayor
Es la mutilación.
Y fango, día tras día,
fango y ritual
y el bebé en el plato,
cocido pero todavía humano,
cocido también, con pequeños gusanos, (...)

—(...) Well, death's been here / for a long time— / (...) The chief ingredient / is mutilation. / And mud, day after day, / mud like a ritual, / and the baby on the platter, / cooked but still human, / cooked also with Little maggots, / sewn onto it maybe by somebody's mother, (...)—³⁰³.

Esa visión de la muerte originaria continúa ejerciendo influencia en la representación artística de la muerte en los 60's, donde se contempla el grado de implicación que tiene sobre la vida una concepción en la que el nacimiento maltrecho sella el destino de una nueva vida aparente; porque lleva dentro un contenido putrefacto. Esto da cabida a una percepción de la existencia truncada desde el momento inicial, puesto que encarna el peligro de la morbidez y la muerte que se cumple en cada momento en el que se proyecte.

³⁰² *Ibíd.* p. 258.

³⁰³ SEXTON, *Op. cit.*, p. 292.

De modo semejante, cuando se pone al feto como eje de lo macabro se gesta una concepción en la que la vida aparece fracasada desde el momento en que es introducida al mundo; con esto, progresivamente se va cimentando un temor oscuro y pesimista sobre la muerte. Como se constata en los albores de este imaginario en la poesía de 1740: “En los años 1740 aparecieron dos poemas entre muchos otros, uno sobre el cementerio al aire libre, el de Thomas Gray, otro sobre un panteón, el de Robert Blair, *The Grave* (1743). *The dread thing*, es un panteón sombrío y profundo, <<*where nought but silence reigns, and knight, dark night*>>. Bajo sus bóvedas llenas de musgo, la luz temblorosa de las antorchas hace la noche más siniestra todavía (...)”³⁰⁴. En esas líneas el cementerio aparece como el lugar donde se acentúan los rasgos pavorosos de la muerte, es decir, allí se concentran las fuerzas oscuras, el peligro que entraña la incertidumbre de lo desconocido, de aquello que es oculto, aparentemente, por el silencio y la negra noche; pero del que se es susceptible de ser atacado por la muerte.

Se debe agregar que el estado tumultuoso del inconsciente del hombre contemporáneo tuvo una respuesta radical observada en la sociedad, pues:

La sociedad de los hombres tuvo muchísimo cuidado de reforzar estos dos puntos débiles. Hizo cuanto pudo para atenuar la violencia del amor y la agresividad de la muerte. Contuvo la sexualidad con prohibiciones que han variado de una sociedad a otra, pero que siempre han buscado moderar su uso, disminuir su poder, impedir sus extravíos. Así mismo, ha despojado a la muerte de su brutalidad, de su incongruencia, de sus efectos contagiosos, atenuando su carácter individual en provecho de la permanencia de la sociedad, ritualizándola y haciendo de ella un paso entre los demás pasos de cada vida, apenas algo más dramático³⁰⁵.

³⁰⁴ ARIÈS, Philippe. El hombre ante la muerte. Op. cit., p. 289.

³⁰⁵ *Ibíd.* p. 327. Subrayado propio.

Con la intención de controlar dos de las fuentes vitales más fuertes: el amor y la inquietud suscitada por la muerte, la sociedad crea una serie de rituales y códigos de conducta en torno a estos dos puntos débiles de la civilización; porque pueden convertirse en puntos de fuga para las conductas y emociones desmesuradas, radicales, rebeldes ante las normas establecidas.

Uno de los pasos emprendidos para masificar la muerte ha sido cambiar los lugares destinados para ejecutar el ritual y experimentar la sensibilidad despertada cuando ésta acontece. En este orden, se saca al difunto de la iglesia y se le ubica en la funeraria. Como bien ilustra Ariès: “El espacio laico reservado a la muerte se denomina *Funeral Home*, *Funeral Parlour*. Esta especialización tranquilizó a un tiempo al clero, a la familia, a los médicos o enfermeras descargadas, gracias a ella, de la muerte en la iglesia, en la casa, en el hospital. Se le aseguraba un sitio donde continuaría recibiendo los miramientos que la sociedad le negaba y que las Iglesias dudaban en ofrecerle”³⁰⁶. Esta mudanza contribuye a restar la sacralidad inherente a los momentos límites de la existencia, esas instancias en las que se representan las leyes fundamentales de la naturaleza; en favor de la dominación humana.

Además, cabe indicar que la modificación en la disposición de los restos mortales, ha ocurrido también en el espacio en que se muere. Como se ilustra en el pasaje reproducido: “En el primer caso, en toda sociedad sólo hay ya lugar para la muerte: el hospital. En el segundo, existen dos, el hospital y la casa de los muertos”³⁰⁷. En efecto, el hospital y la casa fúnebre introducen dos rasgos indisociables de la contemporaneidad: la medicalización y la comercialización. Estas dos características se tornan en esferas de control absoluto delegado en función de la creciente incapacidad de asumir los efectos de la naturaleza en el cuerpo y la condición humana. Por esta razón se instala un tipo particular de

³⁰⁶ *Ibíd.* p. 496.

³⁰⁷ *Ibíd.* p. 498.

muerte en el que prima: “El modelo de la muerte hoy sigue estando determinado por el sentimiento de *privacy* pero vuelto más vigoroso, más exigente. Sin embargo con frecuencia se dice que se debilita”³⁰⁸. Dicho arquetipo oscila en proporción al nivel de contención ostentado por los deudos y la sociedad en la que éstos se encuentran inscritos.

Respecto a la reubicación del lugar destinado a morir, se han encontrado alusiones a este hecho en varios apartados de las colecciones poéticas *All My Pretty Ones* y *Liver or Die*; entre ellos se ha seleccionado uno, para ejemplificar este punto:

Tras la dulce promesa,
del verano la suave retirada
del cáncer de mamá, los meses de invierno de su defunción,
llego a esta consulta blanca con la sábana esterilizada,
su dura mesa, sus estribos, retengo la respiración
mientras, obligada, permito su estupro al guante grasiento,
para oír sobre mí al poderoso doctor igualar
mis males con los de ella
y que decide operar.

—1. // After the sweet promise, / the summer’s mild retreat / from mother’s cancer, the Winter months of her death, / I come to this white office, its sterile sheet, / its hard tablet, its stirrups, to hold my breath / while I, who must, allow the glove its oily rape, / to hear the almost mighty doctor over me equate / my ills with hers / and decide to operate—³⁰⁹.

Según se advierte, cuando el afectado está en el hospital se desarrollan relaciones de poder, basadas en la habilidad del médico para interpretar los signos de enfermedad y peligro de muerte en los cuerpos. Por lo tanto, él decide la suerte de su paciente, lo cual impulsa acciones que pueden percibirse en contra de la dignidad y la voluntad de una persona que ahora ha pasado a ser considerada carne para diseccionar y manipular.

³⁰⁸ *Ibíd.* p. 507.

³⁰⁹ SEXTON, *Op. cit.*, p. 135.

Como se ha podido evidenciar, en la modificación de los lugares y el sentimiento de privacidad se ha ido instalando la ley del silencio. Porque: "(...) en verdad la intimidad de estas últimas comunicaciones ya estaba envenenada por la fealdad de la enfermedad, luego por el traslado al hospital. La muerte se vuelve sucia, y luego es medicalizada. El horror y la fascinación de la muerte se fijaron durante un momento sobre la muerte aparente, luego se sublimaron por la belleza de la última comunión. Pero volvió el horror sin la fascinación, bajo la forma repugnante de la enfermedad grave y los cuidados que exigía"³¹⁰. La muerte, la enfermedad y las situaciones penosas y vergonzantes se agrupan, hasta el punto de rechazarlas adoptando una postura excluyente, sustentada por la repugnancia y la pesadez consustancial a la carga del próximo cadáver.

El fenómeno de medicalización resaltado encuentra su representación en los versos retomados a continuación:

No hay por qué preocuparse,
mi poderoso doctor da sus razones.
Acepto, pensando que la muerte de la mujer
ha de acaecer en determinadas estaciones,
Pensando que comprar vida es valor a retener.
Salgo, una hoja áspera crujiendo,
choco con los restos de tallos vanos
que los céspedes fueron del verano.

—No reason to be afraid, / my almost mighty doctor reasons. / I nod, thinking
that woman's dying / must come in seasons, / thinking that living is worth
buying. / I walk out, scuffing a raw leaf, / kicking the clumps of dead straw /
that were this summer's lawn—³¹¹.

En esta ocasión se ilustra la disyuntiva incrustada en el valor de la vida: vivirla dignamente o prolongarla a cualquier costo. Asimismo, describe la conmoción suscitada por el avasallamiento del médico y el peligro de muerte que avanza sobre una persona plenamente consciente de la brevedad de su vida.

³¹⁰ ARIÈS, Op. cit., p. 507.

³¹¹ SEXTON, Op. cit., p.137.

En el fondo, la morbidez y el sentido de lo macabro, en cierto modo, extrapola una mirada contrastante con lo analizado hasta ahora, en la que es “(...) también la tragedia personal, única en su género, incomparable, para aquel que ha perdido un niño, su mujer, sus padres, etcétera. Hay entonces un contraste entre la unicidad de una desgracia que hace perder el gusto de vivir, y la insignificancia del accidente...”³¹². Aquí se muestra otra variante de la tensión que acude siempre en torno a la muerte: la tensión entre acontecimiento único y accidental; por ende, una vez toca a los deudos, éstos deben debatirse entre las dos polaridades enunciadas; no obstante, cabe resaltar que la conmoción está supeditada a los miembros que conforman ese círculo de cercanía, que como se mostró, es cada vez más pequeño.

Acerca del origen y consolidación del temor a la muerte, es posible recabar exposiciones que dan cuenta de este proceso. Entre las que se puede contar las palabras reproducidas de Ariès: “Hoy en día, Tenenti reconoce más bien en ese horror de la muerte el signo del amor a la vida —<<la vida plena>>— y del trastorno del esquema tradicional”³¹³. Se evidencia el desplazamiento hacia la vida, desequilibrando la balanza en favor de un apego a la vida en detrimento de la comprensión hacia la dignidad y la naturaleza finita. De tal manera, se exagera esa inclinación a causa de la descomposición instalada dentro de la vida, manifiesta en la vejez y la enfermedad³¹⁴.

Otro signo de ese horror es el silencio sobre la muerte iniciado en los hombres de iglesia. Así, al enmudecer estos primeros guías sobre los caminos de la muerte, se dio paso a la figura del médico, tan limpia y estéril. Aunque, “Este miedo sin palabras ya lo hemos observado, sin embargo, en la retórica de los médicos que

³¹² JANKÉLÉVICH, Vladimir. Pensar la muerte. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. p. 14.

³¹³ ARIÈS, Philippe. Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días. Op. cit., p. 52.

³¹⁴ *Ibid.* p. 53.

sucedió a los apocalipsis de los hombres de Iglesia, y en las discretas confesiones que arranca a los testadores”³¹⁵.

El posicionamiento del médico como porteador de la muerte se explica gracias a un rasgo contemporáneo: “El hombre actual comprende inmediatamente qué olores, qué emanaciones, qué insalubridad debían entrañar tales manipulaciones. Sí, el hombre actual. Hemos de reconocer forzosamente que el hombre de otro tiempo se adecuó perfectamente a ellas”³¹⁶. Conviene advertir que la importancia por mantener la asepsia da cuenta de una compulsión; donde resulta imperativo estar alejado de todo aquello que pueda constituirse en fuente de infección. Como se establece en las siguientes normas: “<<No estableceréis culto de los muertos>> si no tomáis determinadas precauciones. Debe <<inspirar temores saludables sin inspirar vanos terrores>>. Las ceremonias han de ser <<a un tiempo simples y conmovedoras>>, despertar la sensibilidad, dirigida <<hacia un fin moral y religioso>>. Estas ceremonias serán, por lo tanto, laicas, incluso aunque se admita que servicios confesionales puedan sumarse a ellas; sólo serán toleradas”³¹⁷. Con este tipo de regulaciones se toma distancia de la libertad con la que se da reverencia a los muertos y, en extensión, a la muerte; dado que se determina el nivel y forma en la que han de llevarse a cabo estas prácticas.

Y al ir más allá, la reglamentación respecto al rito permea el ámbito íntimo, por cuanto constriñe la sensibilidad experimentada por los deudos. Como se ve a continuación: “El periodo de duelo no es ya el del silencio del enlutado en medio de un entorno solícito e indiscreto, sino el periodo de silencio del entorno mismo: el teléfono ya no suena, las gentes os evitan incluso. El enlutado es aislado para una cuarentena”³¹⁸.

³¹⁵ ARIÈS, Philippe. El hombre ante la muerte. Op. cit., p. 337.

³¹⁶ *Ibíd.* p. 396.

³¹⁷ *Ibíd.* p. 421.

³¹⁸ *Ibíd.* p. 481.

En lo que atañe a la enfermedad y la muerte infligida de modo externo se ha visto cuáles son las actitudes desplegadas por el hombre contemporáneo. No obstante, cabe destacar que cuando ésta acaece por causas propias se generan nuevas y distintas apreciaciones. Una de ellas está relacionada con las tipologías sobre el suicidio que dan cuenta de su complejidad:

Todavía habría que hacer otras distinciones: los suicidas que le dicen “no” a la vida de los que dicen “sí”, quizás frecuentes; o los suicidas que aparecen como tales y los que disfrazan su acto bajo formas de accidentes (es el caso de aquel americano que, después de haber contratado un seguro de vida, tomó el avión donde había colocado una bomba); aquellos que se suprimen a sí mismos y los que se matan por interpósita persona (un hombre demasiado cobarde para matarse, asesina a alguien para ser juzgado y ejecutado por su crimen; o el desesperado que se las arregla para que lo mate un desconocido que ha encontrado en un banco cualquiera, como en la *Historia del zoológico*, de E. Albee). Incluso están los *suicidios-mensajes* (el de Y. Pallach, los de los bonzos durante la guerra de Vietnam), los *suicidios-acción* (los kamikazes en la última guerra), los *suicidios-huida o evasión* de motivaciones bien diferentes [el desdichado que se siente aniquilado por la existencia, el que quiere evitar verse en la picota pública: P. Laval; el que desea terminar con la degradación biológica y el “horror insuperable” que le inspira el mundo: H. de Montherlant]; los *suicidios-estrategias* (el luchador que quiere escapar a la tortura por temor a confesar, como en la pieza de J. P. Sartre *Muertos sin sepultura*); los (*seudo*)*suicidios publicitarios* (la *starlett* desconocida que quiere llamar la atención sobre ella, etcétera³¹⁹).

Esta clasificación reproducida se relaciona con la intención de dibujar líneas explicativas respecto al enigma en el que se inscribe este fenómeno. Afirma la complejidad de herramientas, motivos, lugares, intenciones, víctimas entrelazadas en la ciénaga de la profunda psiquis humana. Además, declara abiertamente que esa fascinación por la muerte encuentra de una u otra manera su expresión. Por otra parte, puede vislumbrarse el impacto social del suicidio, pues, aparece como transgresión desencadenada por la inclinación hacia el polo oscuro, cuando se le da la espalda a ese amor desmedido por la vida.

³¹⁹ THOMAS, Op. cit., p. 204.

Pero, es preciso reconocer que en la inclinación por una u otra el acicate es el mismo: el horror. Claro está, si admite que: “El horror a la muerte es capaz de todo: capaz de conducir al suicidio o a la locura. Capaz de inspirar al moribundo la energía inaudita que ha de salvarlo o, por el contrario, de suscitar en el hombre sano una emoción tal que le lleve a la tumba, como aquel anciano citado por Filipus, que no pudo soportar la lectura de los libros médicos sobre la muerte”³²⁰. En las líneas de Morin traídas a colación, se establece la cercanía entre el suicidio y la locura. Curiosamente, esa categoría ambivalente trae consigo aparejada una connotación negativa que puede empujar a la negatividad productiva o a la negación aniquiladora.

Por el contrario, es posible hallar en la muerte un efecto seductor, adictivo, si se quiere. De acuerdo a las siguientes líneas:

Los suicidas han engañado siempre al cuerpo.

Nacidos muertos, no siempre mueren,
Pero deslumbrados, no pueden olvidar una droga tan dulce
que incluso los niños mirarían sonrientes.

—Suicides have already betrayed the body. // Still-born, they don't always die, / but dazzled, they can't forget a drug so sweet / that even children would look on and smile—³²¹.

Lo curioso en la descripción es el modo de presentar la tendencia suicida como un elemento constitutivo del carácter o naturaleza de ciertos individuos, quienes parecen no contar con los medios para resistir el deseo que les despierta acercarse deliberadamente a la muerte.

Por esta razón, si se lleva más lejos este argumento, se afianza la relación entre la muerte y la locura; si se admite que ambas generan un estado de alteración en quien las padece y, en efecto, pueden percibirse como enfermedades. Como se

³²⁰ MORIN, Op. cit., p. 30. Nota al pie No. 20.

³²¹ SEXTON, Op. cit., p. 258.

constata en seguida: “Aquellos a los que más quise murieron de eso—/ de la enfermedad de la locura”. —Those I loved best died of it— / the fool’s disease—
322 .

De otro lado, se destaca un rasgo común a la muerte, a saber, la inmediatez de su experiencia; porque, toda vez que un ser humano muere lo hace de manera individual, pese a que la causa se genere en fuentes distintas. Como es posible ver en los versos que se presentan:

Podría admitir
que soy sólo una cobarde
que grita yo, yo, yo
y no mencionar los pequeños mosquitos, las polillas,
forzados por las circunstancias
a chupar la bombilla eléctrica.
Pero seguramente sabes que cada uno tiene una muerte,
su propia muerte,
que le espera.

—I could admit / that I am only coward / crying *me me* / and not mention the
little gnats, the moths, / forced by circumstance / to suck on the electric bulb. /
But surely you know that everyone has a death, / his own death, / waiting for
him—³²³ .

Respecto al pasaje anterior conviene ver detenidamente en la descripción de la seducción sufrida por alguien atraído por un instinto fuertemente enraizado en la naturaleza hacia la muerte. Dicho instinto responde a la configuración de los seres sujetos a entrar en la vida, quienes también deben responder inalienablemente a la ley de la muerte. Asimismo, se enfatiza en el carácter singular de la muerte, por cuanto acontece de forma única e irrepetible.

Al continuar revisando las actitudes frente a la muerte propia es preciso, considerar este fragmento: “En la actualidad nadie se siente realmente preocupado

³²² *Ibíd.* pp. 202-203.

³²³ *Ibíd.* p. 280.

por su propia muerte. Pero la imagen de Épinal del moribundo erizado de tubos, respirando artificialmente, comienza a horadar la coraza de las prohibiciones y a conmover una sensibilidad paralizante durante mucho tiempo³²⁴. En esa descripción resalta cómo la intervención científica instala una tendencia a la cosificación del cuerpo, como si le restara a su condición carnal; aunque, por otra parte, la sensibilidad es movida a la compasión ante la imagen del moribundo intervenido y con su dignidad socavada.

Igualmente, al tomar conciencia de la incapacidad para igualar la vivencia de la muerte se puede pensar en el carácter único de la misma; en consecuencia, deja entrar una serie de cuestionamientos, con los que pone en crisis las seguridades proporcionadas por la cotidianidad. Como se ilustra en las observaciones de Jankélévich recuperadas por Krasnova:

Mi muerte para mí no es la muerte de alguien sino una muerte que trastorna mi mundo; mi muerte, así como la muerte de cada cual es una muerte inimitable, única en su género porque afecta mi existencia irrepetible e insustituible. La anticipación de nuestra muerte nos arranca de la dictadura anónima de la cotidianidad y nos descubre nuestro poder ser más propio. Cuando pensamos nuestra muerte en primera persona nos profundizamos en nuestra singularidad. En efecto, escribe Jankélévitch, “se trata de mí, es a mí a quien la muerte llama personalmente por mi nombre, a mí a quien señala con el dedo y de quien tira de la manga, sin darme la oportunidad de hacer pasar delante el vecino; no queda escapatoria, se me han agotado los plazos; el aplazamiento para más tarde, lo mismo que las coartadas y las postergaciones son ahora imposibles por más empeño que ponga el hombre concernido; la tercera persona ya no puede servirme de pretexto³²⁵”.

En esas líneas se constata la vía por la cual se muestra abiertamente la singularidad del existente; quien, al ser llamado por la muerte se repliega en esa primera persona, para descubrir su poder, de la mano de la inexorabilidad de ese

³²⁴ MORIN, Op. cit., p. 492.

³²⁵ KRASNOVA, Mijaíl Málishév. El sentido de la muerte. En: Ciencia Ergo Sum. [En línea]. Volumen 10, número 1 (2003); pp. 52. [Consultado el 29 de noviembre de 2013]. Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10410106>

acontecimiento. Con este saber, responde ante ese acontecimiento límite de una forma única, solitaria, que no puede ser puesta en palabras; porque su sentido escapa ante la inmediatez que contrae al tiempo y al lenguaje.

Ante ese silencio guardado se suma la manifestación de lo que el filósofo citado denomina el secreto. Pero, permítase revisar el pasaje reproducido en este momento: “En lo que concierne a la muerte en primera persona, es decir la mía, y bien, no puedo hablar en absoluto porque es mi muerte. Llevo mi secreto, si hay tal, a la tumba. Queda la muerte en segunda persona, la muerte de alguien cercano, que es la experiencia filosófica privilegiada porque es tangencial a dos personas allegadas”³²⁶. Esa ausencia de lenguaje articulado cede cuando se toma como objeto una experiencia cercana, una que permite ponderarla; tomarla como foco de contemplación; generar preguntas, aunque, no halla respuestas claramente comunicables. También, en este punto se asiste a la solicitud que se le hace a la filosofía para acoger esa perplejidad sin evasiones que es la muerte; por lo tanto, se determina que la muerte, en su grado de inmediatez abordable, la segunda persona, origina los efectos del enigma. En contraste, la muerte de una tercera persona queda desposeída del elemento fascinador de la cercanía, con lo cual es desprovista del misterio y quizás de las circunstancias³²⁷. Desde este ángulo se admite que la “(...) muerte [es] el hecho más importante de nuestra vida: el poder que tiene de invalidar todos los demás elementos de la misma”³²⁸; pero, debe comprenderse cómo, en la medida en que se transforma en el elemento primario de una conciencia dirigida hacia ella por entero, todo lo demás queda cubierto, fuera del campo de visión del sujeto.

Como ejemplo a través del cual se admite la preeminencia de la muerte cuando se está en la plenitud de la vida puede citarse el siguiente pasaje de la poeta Anne Sexton: “No quiero esperar en los rieles/ pensando en la muerte, /esa piedra

³²⁶ JANKÉLÉVICH, Op. cit., pp. 14-15.

³²⁷ *Ibid.* p. 14.

³²⁸ MAY, Op. cit., p. 17.

angular” — *I will not wait at the rail / looking upon death, / that single Stone* —³²⁹. En esos tres versos se percibe cómo el tiempo se detiene y el sujeto queda atrapado por ese momento; porque, pese a resistirse reitera la fuerza que posee la muerte y la determinante influencia que ejerce en la existencia.

Al continuar con el asunto referente a la meditación sobre salir de la vida se nota que, pese a estar en el campo contemplativo más directo, “enfrentarse a la muerte y a las dificultades que ello trae consigo podría estar fuera del alcance de los poderes de un ser humano. Podría resultar emocionalmente abrumador”³³⁰; por ello, es real el peligro de ser cegados a causa de su cercanía y de los efectos que produce, deteniendo cualquier intento de inteligirla, para darle paso al único recurso posible: padecerla.

Aquí, al aproximarse el cierre de esta reflexión, conviene detenerse un momento a fin de considerar la formulación presentada en seguida:

¿En qué momento es necesario morir? Y bien, nunca es necesario morir y sin embargo un día hay que morir. De ahí que, para la medicina, para el hombre progresista, haya una esperanza indefinida y una carrera luminosa pero no infinita. Todas las enfermedades son curables, todas las vidas se pueden prolongar, salvo la enfermedad de las enfermedades que es la muerte, una enfermedad que no es como las otras. Es tanto la enfermedad de los sanos como la de los enfermos y la de los que no tienen nada. Esa enfermedad, *a priori*, es la finitud. Pero es preciso distinguir el *quod*, “el hecho de que”, y los contenidos en el interior del *quod*. El hombre es el amo todopoderoso de los contenidos, del momento, de los medios, de la manera. Está allí para retrasar el instante, para economizar el dolor. Hay una sola cosa contra la que no puede nada en tanto que hombre, y que lo define como hombre, es el hecho de que debe morir. ¡Pero en buena hora! Nos queda el cuándo, que está a nuestra disposición y es lo más apasionante³³¹.

³²⁹ SEXTON, Op. cit., p. 257.

³³⁰ MAY, Op. cit., p. 132.

³³¹ JANKÉLÉVITCH, Op. cit., p. 23-24.

En esas ideas retomadas, en efecto, se despliega la conciencia de los medios y las limitaciones que debe asumir el ser humano, en tanto que responden a su naturaleza; puesto que, ni su ciencia, ni su religión, ni su sabiduría le permiten evadir ese compromiso con su finitud. Ahora, un punto interesante es el reconocimiento de la soberanía sobre el cuándo y, desde las dos obras poéticas motivo de reflexión, se incluye el cómo, es decir los medios para morir, según se advierte en diversos momentos de la poesía de Sexton³³², dependían de la decisión del hombre. Esto, indiscutiblemente, valida el estado de la cuestión sobre la muerte, de donde se deriva que se la ha intentado abarcar; pero, el resultado es aproximativo.

Pese a las dificultades para acceder a su comprensión, es válido reconocer: por un lado, a la muerte como el lugar privilegiado para tomar conciencia de sí mismo³³³; por otro, no es únicamente un tema de reflexión; además, es un lenguaje, un medio de decir otra cosa³³⁴.

Dentro del contexto establecido por las afirmaciones contenidas en el párrafo inmediatamente anterior es posible confirmar, al volver a la obra de la escritora Anne Sexton, que el ser humano, ante la proximidad de su muerte, adquiere una posición privilegiada que le permite percibir y pensar de manera profunda cada uno de los signos propicios para indicar que el camino de la muerte se abre ante sí. Por esta razón, si se enfatiza en la visión proporcionada por ese estado de certeza sobre la cercanía del final de la vida, se podría indicar una suerte de mirada introspectiva dirigida hacia sí mismo, conducente a facilitar la contemplación de aquello comunicado por ese lenguaje comprendido únicamente en el límite.

³³² SEXTON, Op. cit., p. 258.

³³³ ARIÈS, Philippe. *La muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*. Op. cit., p. 56.

³³⁴ *Ibíd.* p. 158.

Con lo dicho hasta aquí, se logró precisar sobre la muerte en el mundo contemporáneo: primero, la sociedad industrializada cuenta con un círculo de deudos o afectados pequeño; porque, se pasó de la familia extendida a la familia nuclear; segundo, la soledad y la exclusión suscitan la afirmación del tabú sobre la enfermedad, la muerte y el duelo; tercero, del bestiario infernal que acompañó la imaginación hasta la escena medieval fue reemplazado por el feto, visto como símbolo de indefensión ante ataques y enfermedades; cuarto, los lugares para la muerte son, ahora, la casa de pompas fúnebres y el hospital; y quinto, la medicalización del agonizante y, con ello, el rechazo a la morbidez emanada del cadáver se intensifica.

3.3. A MODO DE CIERRE

Llegado a este punto, es momento de volver a la pregunta central de este capítulo, formulada con los siguientes términos: ¿De qué modo el problema de la muerte permea tanto a la filosofía como a la poesía? Al respecto, puede afirmarse que la muerte toma diversas manifestaciones; entre las que se mencionan a lo largo del ensayo aquí adelantado, se encuentra: como problema, misterio, secreto y tensión. Bajo esas formas está presente en la inspiración poética y en la reflexión filosófica; por cuanto, está anclada a la condición humana determinada por su finitud.

También, resulta pertinente mostrar otros hallazgos obtenidos en el transcurso de esta disertación:

- Se determinó que los muertos tienen injerencia en la vida de quienes les sobreviven. Se les concede rasgos propios de los vivos: aman, odian, puede tomar venganza. También, se les ha concebido como espectros, sombras, dobles de los vivos, en diferentes épocas.
- Se corroboró cierto dinamismo entre la relación de los vivos y los muertos; si se admiten las pruebas históricas de su proximidad, rechazo, veneración, tengan participación o sean excluidos de la imaginación, los espacios terrenales compartidos, hasta disminuir la reverencia y piedad hacia ellos.
- El suicidio es foco del recrudescimiento del tabú, en tanto produce una falta más grave a una sociedad que ha dedicado todos sus recursos para prolongar la vida.
- La experiencia más próxima a la muerte es aquella dada en segunda persona; porque, en primera persona su inmediatez la cierra sobre sí misma; y en tercera persona pierde su misterio ante la disminución del impacto ocasionado por una pérdida.
- La muerte es un medio de decir otra cosa al que se accede aproximativamente.
- El estoicismo se ocupó de la brevedad de la vida y la certeza de la muerte. A través de Séneca y Marco Aurelio se transmitió al mundo

Occidental dos grandes lecciones: hacer dulce la muerte propia y vivir *en* el presente.

- Desde la filosofía de la existencia el ser se abre a su existencia, al ponerlo cara a cara ante la crisis. Con ello, las experiencias límites se tornan en foco de reflexión.
- Cuando el existente se hace excepción se singulariza de manera radical y la vía más directa para este fin es la muerte.

4. CONCLUSIÓN GENERAL

Después de analizar, interpretar y visitar diversos autores que con sus planteamientos arrojaron luz sobre la pregunta guía de este trabajo: **¿Qué tipo de relación puede observarse entre el lenguaje poético y el problema de la muerte en la poesía de Anne Sexton?** Ahora es momento de señalar que en los versos de la poeta en cuestión se estableció la existencia de una conexión de implicación recíproca entre el lenguaje poético y el problema de la muerte, donde esta, cuando es problematizada, se transforma en impulso creativo y reflexivo, posibilitando la aproximación estética y filosófica de una cuestión connatural a la existencia humana.

De esta manera, puede entenderse el problema de la muerte como una suerte de aglutinante, que convoca a las más diversas manifestaciones de la sensibilidad y el pensamiento, según se constató en el encuentro entre filosofía y poesía, abordado en las páginas anteriores. Este hecho se fundamenta en la complejidad inherente a la categoría de la muerte analizada, la cual responde a un carácter dual y en continua oposición; puesto que, reúne los aspectos inciertos y enigmáticos de la experiencia humana, en tanto que, como se confirmó, la muerte representa uno de los principios que funcionan como condición de posibilidad de la existencia.

Además, hubo otros hallazgos que merecen ser compartidos, entre los que se puede contar: primero, en lo que atañe a la proximidad entre filosofía y poesía, se determinó que la poesía permite al lector aceptar lo que se le muestra como si viviera realmente lo representado. Pese a ser considerada por algunos pensadores como maniaca o arrebatada, la poesía forma parte de las funciones más elevadas del hombre y le ha proporcionado acceso a cuestiones vitales y complejas como las condensadas en la sabiduría percibida por la naturaleza y

poseída por los dioses; adicionalmente, se apreció cómo entre los ámbitos de la filosofía y la poesía tiene lugar una relación agónica, aunque, en el origen la poesía y el conocimiento no se oponen. Con todo esto, se puede afirmar que la vivencia, lo concreto, lo inmediato es acogido por el lenguaje poético y permite a otros órdenes del pensamiento, como es el caso de la filosofía, acercarse para construir su sentido empleando sus propias perspectivas, por ejemplo, aquella donde la *diánoia*, es decir, el pensamiento que discurre y se cohesiona presenta su mirada sobre el mundo.

Segundo, en lo concerniente a la problematización de la muerte en las dos piezas estudiadas de Anne Sexton, se reveló el grado de implicación entre la condición transgresora de la poesía y la herida que produce, por medio de las cuales es posible asistir a la manifestación de asuntos límite, entre los que sobresale el de la muerte; a la vez, cabe rescatar que en los poemas estudiados se halló una conciencia de lo efímero en el esplendor de la vida, donde surge una crítica a la sociedad de la posguerra enaltecedora del denominado sueño americano; asimismo, resalta el uso de la primera persona que constantemente asume la voz que interroga sobre y en los momentos límite y significativos; por otra parte, se observó cómo la figura del suicida alberga un deseo profundo por la muerte y, por lo tanto, es seducido por ella.

Así, la convergencia de los tópicos enunciados apunta a un rasgo particular de la poesía motivo de investigación, a saber: el carácter confesional, concebido como el factor que posibilita la autenticidad de los temas abordados en el ejercicio de escritura y creación artística, especialmente, el problema de la muerte. Esto, conduce al lector a una vivencia íntima invocada por el llamado implícito y directo de la primera persona.

Tercero, al tratar de apreciar de qué modo el problema de la muerte permea tanto a la filosofía como a la poesía, se percibieron claramente los puntos expuestos a

continuación: uno, la filosofía de la existencia retoma el *pathos* originario enfocado hacia la existencia, potenciando la apertura de la conciencia; dos, la muerte aparece como un punto, a partir del cual se dibujan las líneas de perspectiva para configurar el sentido del mundo, la vida, las relaciones y la comprensión de cada una de dichas esferas; tres, se pudo confirmar que el cuestionarse acerca de la muerte lleva a la conciencia a la aceptación de la condición humana efímera, sujeta a las regulaciones del tiempo y la naturaleza; cuatro, desde el pensamiento contemporáneo deja de verse el cese de la vida como un acontecimiento atómico para entenderlo como un proceso; quinto, la muerte se alza como el lugar privilegiado donde reflexionar sobre sí mismo y el medio preciso para este ejercicio es el lenguaje.

Finalmente, vale la pena apuntar algunos temas derivados de la búsqueda realizada y que, por sugestivos, se ponen en consideración para ser desarrollados en futuras reflexiones: por un lado, las implicaciones que pueden desprenderse del acto de escritura ejercido por una mujer inscrita en la sociedad de posguerra, considerada víctima del sueño americano; por otro, la relación performativa entre el cuerpo femenino y los pronombres personales contenidos en el uso del lenguaje poético; las manifestaciones del deseo entorno a la muerte; adicionalmente, la labilidad mental-emocional como escenario privilegiado para la apertura de la visión de mundo.

BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, Nicola. Introducción al existencialismo. México: Fondo de Cultura Económica, 1955. p. 180.

AGUILAR, Samadhi. Artaud y la Desesperación. (Artaud y Kierkegaard). En: *A parte Rei. Revista de Filosofía*. [En línea]. Número 43 (2006); p. 1-8. [Consultado el 29 de noviembre de 2013]. Disponible en <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei>

ARIÈS, Philippe. Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días. Barcelona: El Acantilado, 2000. p. 301.

_____. El hombre ante la muerte. Madrid: Taurus, 1999. p. 522.

ARISTÓTELES. Poética. Caracas: Monte Ávila, 1991. p. 113.

BADIOU, Alain. ¿Qué es un poema, y qué piensa de ello la filosofía? En: *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo, 2009. p. 61-73.

BALCÁZAR DE BUCHE, Cecilia. Lenguaje, poesía y filosofía. En: *Revista de Estudios Sociales*. [En línea]. Número 6 (2000); s. p. [Consultado el 29 de noviembre de 2013]. Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81500607>

BOBBIO, Norberto. El existencialismo. Ensayo de interpretación. México: Fondo de Cultura Económica, 1966. p. 94.

BORGES, Jorge Luis. El enigma de la poesía. En: *Arte poética*. Barcelona: Crítica, 2001. pp. 15-35.

_____. Pensamiento y poesía. En: *Arte poética*. Barcelona: Crítica, 2001. pp. 15-35.

DE AZÚA, Félix. Sobre una línea de Julien Gracq. En: *Archipiélago*. Número 50 (marzo-abril, 2002); pp. 23-29.

DIEZ DE VELAZCO, Francisco. Los caminos de la muerte. Religión, rito e iconografía del paso al más allá en la Grecia Antigua. Madrid: Trotta, 1995. p.198.

DRUILLE, Paola. Clemente de Alejandría: Los tres tipos de muerte y su alcance moral. En: *Circe de clásicos y modernos*. [En línea]. Volumen 14, número 2 (julio-diciembre, 2010); pp. 139-153. [Consultado el 29 de noviembre de 2013].

Disponible en http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-17242010000200002

ESCUADERO, Isabel. De filosofías y literaturas.... En: Archipiélago. Número 50 (marzo-abril, 2002); p. 99-104.

FOUCAULT, Michel. De lenguaje y literatura. Barcelona: Paidós, 1996. p. 221.

FOULQUIÉ, Paul. El existencialismo. Barcelona: Salvat, 1948. p. 164.

GILL, Jo. The Confessional mode. En: Anne Sexton's Confessional Poetics. Florida: University Press of Florida, 2007. pp. 9-33.

_____. Anne Sexton and Confessional Poetics. En: The Review of English Studies, New Series. [En línea]. Volumen 55, número 220 (Junio, 2004); p 425-445. [Consultado el 12 de noviembre de 2013]. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/3661307>

GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio. Fronteras permeables. En: Archipiélago. Número 50 (marzo-abril, 2002); p. 17-22.

GONZÁLEZ, Jonio. Prólogo. En: SEXTON, Anne. El asesino y otros poemas. Barcelona: Icaria, 1996. p. 9-12.

HEIDEGGER, Martin. El origen de la obra de arte. En: Caminos de Bosque. Madrid: Alianza, 1996. p. s.p.

HEIDEGGER, Martin. ¿Y para qué poetas? En: Caminos de Bosque. Madrid: Alianza, 1996. p. s.p.

HOFFMAN, Nancy Jo; PLATH, Sylvia y SEXTON, Anne. Reading Women's Poetry. En: College English. Women, Writing and Teaching. [En línea]. Volumen 34. Número 1 (Octubre, 1972); p. 48-62. [Consultado el 12 de noviembre de 2013]. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/375218>

JANKÉLÉVICH, Vladimir. Pensar la muerte. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. p. 131.

KRASNOVA, Mijaíl Málishev. El sentido de la muerte. En: Ciencia Ergo Sum. [En línea]. Volumen 10, número 1 (2003); pp. 51-58. [Consultado el 29 de noviembre de 2013]. Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10410106>

KUMIN, Maxine. Prólogo. En: SEXTON, Anne. *Poesía Completa*. Ourense: Linteo, 2013. pp. 33-51.

LARROSA, Jorge. Venenos y antídotos. En: La experiencia de la lectura: Estudios sobre literatura y formación. Barcelona: Laertes, 1996. p. 494.

LLEDÓ, Emilio. El silencio de la escritura. Madrid: Espasa Calpe, 1998. p. 168.

_____. El surco del tiempo: Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria. Barcelona: Crítica, 1992. p. 231.

MARCOVICH, M. (comp.) Heraclitus. Venezuela: Talleres gráficos universitarios, 1968. p. 150.

MAY, Todd. La muerte. Madrid: Buridán, 2009. p. 161.

MIZEJEWSKI, Linda. Sappho to Sexton: Woman Uncontained. En: College English. [En línea]. Volumen 35. Número 3 (1973); pp. 340-345. [Consultado el 12 de noviembre de 2013]. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/374996>

MORIN, Edgar. El hombre y la muerte. Barcelona: Kairós, 2003. p. 373.

PÉREZ PICÓN, C.; IBIRICU, F.; MUGURUZA, M. *Diccionario Griego-Español ilustrado*. Madrid: Razón y fe, 1950.

PÍNDARO. Pítica III y VIII. En: Obra Completa. Madrid: Cátedra, 2000. p. 444.

PLATÓN. República. Madrid: Gredos, 2000. p. 497.

_____. Fedro. En: Diálogos. Madrid: Gredos, 1988. pp. 413.

REINA PALAZÓN, José Luis. Introducción. En: SEXTON, Anne. Poesía completa. Ourense: Linteo, 2013. p. 9-30.

SÁENZ, Ainhoa. (2013). Anne Sexton. Poesía Completa. En: El cultural. [En línea] 24-5-2013. p. 20 [Consultado 30 de enero de 2014]. Disponible en http://elcultural.es/version_papel/LETRAS/32862/Poesia_completa

SARTRE, Jean Paul. Ser y hacer: la libertad. En: El ser y la nada. Ensayo de ontología y fenomenología. Buenos Aires: Losada, 2004. p. 654.

SAVATER, Fernando. Borges, poeta filósofo. En: Archipiélago. Número 50 (marzo-abril, 2002); p. 45-49.

SCHENCK, Celeste. Desperately Seeking Sexton. En: The Women's Review of Books. [En línea]. Volumen 7. Número 2; pp. 23-24. [Consultado el 12 de noviembre de 2013]. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/4020661>

SÉNECA. Epístolas morales a Lucilio. Madrid: Gredos, 1986. p. 611.

SEXTON, Anne. Poesía completa. Ourense: Linteo, 2013. p. 939.

_____. All My Pretty Ones. Boston: Houghton Mifflin Company, 1962. p. 68.

_____. Live or Die. Boston: Houghton Mifflin Company, 1966. p. 90.

TATARKIEWICZ, Wladislaw. El concepto de poesía. En: Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética. Madrid: Tecnos, 1995. p. 422.

THOMAS, Louis-Vincent. Antropología de la muerte. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. p. 636.

TRÍAS, Eugenio. La filosofía y su poética. En: Archipiélago. Número 50 (marzo-abril, 2002); p. 41-44.

UNTERMEYER, Louis. The poetry of Anne Sexton. En: SEXTON, Anne. All My Pretty Ones. Boston: Houghton Mifflin Company, 1962. s.p.

Von HOFMANSTHAL, Hugo. Una carta. Bogotá: Babel libros, 2010. p. 39-58.

YÉBENES, Zenia. El caso Maurice Blanchot: negatividad, muerte y errancia del lenguaje. En: *Tópicos del Seminario*. [En línea]. Número 18 (2007); pp. 11-137. [Consultado el 29 de noviembre de 2013]. Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59401806>

ZAMBRANO, María. Pensamiento y poesía. En: Filosofía y Poesía. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. p. 123.

_____. Poesía. En: Filosofía y Poesía. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. p. 123.