

La tradición Clásica en la poesía de Rosario Castellanos:
Análisis de los mitos femeninos en “Lamentación de Dido” y
“Testamento de Hécuba”



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

La tradición Clásica en la poesía de Rosario Castellanos:

Análisis de los mitos femeninos en “Lamentación de Dido” y
“Testamento de Hécuba”

SERGIO CHRISTIAN GONZÁLEZ OSORIO

Colegio de Letras Hispánicas
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México



La tradición Clásica en la poesía de Rosario Castellanos: Análisis de los mitos femeninos en “Lamentación de Dido” y “Testamento de Hécuba”, tesis que para obtener el título de Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas presenta Sergio Christian González Osorio

Asesora: Laurette Godinas

2012 Colegio de Letras Hispánicas
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

Para a Raúl Ortiz y Ortiz,
heredero del espíritu de Rosario.

Agradecimientos

A mis lectores y sinodales, los presento por orden alfabético:
Dra. Graciela Estrada, Dra. María Teresa Miaja y al Mtro. Rafael Mondragón.

A la Dra. Laurette Godinas, mi asesora y profesora, por su paciencia y credibilidad en este proyecto.

A Raúl Ortiz y Ortiz por permitirme acceder a su archivo personal sobre Rosario Castellanos.

A mis padres, hermanas y amigos.

A mi esposa, Elda Patrón y a mi hijo que está por nacer

S. G. O.



I. Introducción

Rosario Castellanos es una de las figuras más importantes de las letras mexicanas, su obra cuenta con gran cantidad de lectores fuera de nuestra frontera política y aún de la lingüística. Las tesis y estudios ensayísticos acerca de su obra se multiplican dentro y fuera de México. Esto quiere decir que la lectura de sus ensayos, novelas, poesías, artículos periodísticos y obras de teatro continúa tan vigente como en vida de la autora. Dentro de una obra tan vasta, donde tienen lugar varios géneros literarios, los lectores invierten una buena parte de su atención para conocerla a cabalidad. En cada tipo textual que incursionó subyacen temas y estilos diversos, épocas y acontecimientos presenciados y protagonizados por ella misma. Así, el recorrido por su obra requiere de un conocimiento amplio de los movimientos culturales y artísticos no sólo del siglo XX en México, sino de gran parte de la tradición occidental.

Como una mujer encumbrada, no sólo en la escena de las letras y la cátedra universitaria, sino también como protagonista de la política nacional, ocupando puestos de gran relieve en la Universidad Nacional Autónoma de México y en el gobierno federal, Rosario Castellanos fue implacable en la crítica social. Denunció la desigualdad y marginación de las comunidades indígenas por medio de sus novelas, evitando ser catalogada como autora indigenista. Utilizó también, para este mismo fin, su columna en el diario *Excélsior* y varios de sus cuentos.

Cuando se trataba de abordar temas de carácter personal (sin el enmascaramiento con personajes ficticios), tales como sus circunstancias amorosas, conyugales y la difícil relación con sus padres, las encausaba a través de la poesía, el teatro y sus artículos. Hizo de su vida privada materia de creación y reflexión. A sus lectores les es familiar cada acontecimiento sufrido por la autora, y no porque un biógrafo haya develado hechos o vivencias oscuras, sino porque ella misma se encargó

de convertir su vida en la prueba más fehaciente de sus reflexiones de orden psicológico y ontológico. Asimismo, la materialización del fracaso de las instituciones heredadas por la tradición familiar, basadas en los valores cristianos, encontró su más explícito ejemplo en su obra con el retrato de sus vivencias. También denunció, de una forma por demás aguda y socarrona, el fracaso del estado surgido de la revolución mexicana, gracias a sus experiencias como funcionario público en su estado natal. Esta postura crítica se reforzó al poner en duda su propia circunstancia: proveniente de una clase privilegiada, emanada del cacicazgo, fue testigo de las injusticias sociales practicadas por su propio padre. Evidenció, a través de su madre y de ella misma, en muchas de sus páginas, la sumisión, la humillación y la discriminación que padecen las mujeres en México y que al mismo tiempo perpetúan.

Estos aspectos biográficos han sido estudiados en abundancia a partir de su obra, sin embargo, en este análisis no pretendo aportar elementos reveladores acerca de su vida, sino demostrar que “Lamentación de Dido” y, en menor grado, “Testamento de Hécuba” son la síntesis estilística de su producción poética, al involucrar los motivos vitales de mayor relevancia en su quehacer poético con un estilo maduro, fuertemente anclado en la tradición Clásica y perfectamente adaptado a su discurso.

Para acercarse a esa meta resulta indispensable ir más allá de las lecturas biográficas y sociológicas que dejan de lado la revisión del estilo y de las fuentes literarias de autores tan versátiles y eruditos como lo fue Rosario Castellanos. Por lo tanto, la manera de desentrañar la génesis, el estilo y los motivos de estos textos es por medio de la revisión de sus fuentes provenientes de la tradición Clásica; establecer las similitudes de estilo e identificar las aportaciones de la escritora mexicana a partir de estos dos poemas que tienen como tema la historia de dos personajes de la mitología grecolatina: Dido y Hécuba. Ambas lamentaciones son poemas de largo aliento y poseen una estructura discursiva y retórica semejante que claramente tiene como modelo la heroida ovidiana y las lamentaciones bíblicas. El primero de estos poemas es “Lamentación de Dido”, célebre entre los lectores de la autora y entre la crítica por formar parte de una larga tradición que ha engrandecido el mito de la fundadora de Cartago; el segundo es “Testamento de Hécuba”, de menor longitud y poco mencionado por los comentaristas de Rosario Castellanos, pero que intenta hacer converger el modelo ovidiano y la lamentación con un tratamiento del personaje al estilo de Eurípides.

Otra de las razones de partir del análisis de las fuentes clásicas que están presentes en estos poemas es la de explorar una parte de la obra que no ha sido estudiada: la influencia de la tradición Clásica en la poesía de Rosario Castellanos. Esto permite tender puentes entre la autora y los grandes poetas de la Antigüedad por medio de un ejercicio de revisión que incluye el origen del mito, su transformación y reinterpretaciones literarias sucesivas.

Pero para llevar a cabo este análisis es necesario contar con herramientas metodológicas que formen un andamiaje sólido sobre el que se pueda transitar de uno a otro texto y de un estilo a otro sin riesgo, es por eso que me auxilio de las categorías expuestas por Gerard Genette en su obra *Palimpsestos, la literatura en segundo grado* que versa sobre las relaciones intertextuales; asimismo, con esta guía es posible identificar los aciertos discursivos y temáticos de los textos conforme con los cánones determinados por sus fuentes.

En consecuencia, la valoración de la mimesis poética y discursiva emprendida por Rosario Castellanos es uno de los fines que persigue esta investigación. Naturalmente, de la observación de estos aspectos se desprenden las aportaciones estilísticas de sus propias versiones.

Sin embargo el análisis de las fuentes literarias originarias de los mitos tratados por la autora requiere complementarse con un estudio formal para aterrizarlo en valores objetivos derivados del manejo retórico y discursivo que despliega en sus versos; por esta razón es fundamental la revisión métrica y rítmica de los monólogos. De esa forma es posible desentrañar el equilibrio entre la temática, la naturaleza de las figuras míticas y el tipo textual empleado. Para la revisión de estos elementos consideré necesario recurrir a manuales especializados en métrica y retórica castellana tales como el *Manual de Métrica Española* de Elena Varela Merino, Pablo Moino Sánchez y Pablo Jauralde Pou y el *Manual de retórica española* de Antonio Azaustre, sin olvidar la erudita introducción crítica y las notas de Antonio Alatorre de su traducción de las *Heroidas* al español. Todos estos componentes en conjunto ayudan a valorar este tipo de textos poéticos desde varias disciplinas para no entraparse en el fácil pero resbaloso campo del análisis interpretativo o impresionista.

Pero el estudio estilístico en poemas de esta naturaleza, planteó desde el principio, la dificultad de encarar la aparente irregularidad métrica y rítmica de la poesía de Rosario Castellanos. La solución fue partir de la idea de que un poema narrativo se puede fragmentar en unidades

semánticas y temáticas vertidas en versículos: elemento básico de la poética de Rosario Castellanos, herencia clara de los textos bíblicos. Precisamente, para descomponer el poema en sus unidades temáticas y apreciar los motivos vitales de la autora, que se conjugan en “Lamentación de Dido” y “Testamento de Hécuba”, fue invaluable el único texto crítico sobre su producción poética, me refiero a la tesis doctoral de Victor N. Baptiste, titulada *La obra poética de Rosario Castellanos* de 1967.

Finalmente, un estudio como el que aquí presento resulta, a mi parecer, un merecido homenaje a la obra de la escritora chiapaneca, sin necesidad de recurrir a la exaltación de la personalidad encumbrada a la esfera mítica ni rindiendo honores al inexplicable genio literario. Pretende también demostrar que un estilo poético desarrollado y maduro, como el de la autora chiapaneca, está fundamentado en el conocimiento y la asimilación de la tradición literaria a través de la mimesis discursiva, del manejo de la métrica y de la retórica en una asociación armónica con el talento y la sensibilidad que la caracterizó.

El cauce en que confluyen la genialidad y el arduo y constante ejercicio literario es el estilo propio que imprime Rosario Castellanos en estos poemas y por el que es reconocida en la tradición literaria hispanoamericana.

II. Estado de la cuestión

Para comenzar con la revisión obligatoria de la crítica literaria que se ha encargado de la obra poética de Rosario Castellanos he decidido abordarla cronológicamente. En esta línea de tiempo, como si se tratara de un eje vertical, definida por acontecimientos vitales de la autora, se cruza el eje temático a manera de una línea horizontal; este otro eje se divide según los diferentes enfoques que la crítica literaria ha asumido para analizar la obra de Rosario Castellanos, de acuerdo con la época en que tal o cual enfoque metodológico o corriente de crítica literaria está, por así decirlo, “de moda”. Además, revisar de este modo el cúmulo de libros y artículos sobre la obra poética de Rosario Castellanos, en particular los poemas “Lamentación de Dido” y “Testamento de Hécula”, resulta no sólo la forma más cómoda y clara, sino que el eje biográfico-temporal ha determinado que la mayoría de los críticos elaboren sus estudios a partir de esta perspectiva. Perspectivas de este tipo se deben en gran medida a que la obra literaria de la autora chiapaneca (sobre todo la narrativa) es de un alto contenido biográfico e histórico. Añádase a lo anterior que Rosario Castellanos fue una figura pública de primera plana¹. Es conocida su labor en favor de los pueblos indíge-

¹ Mucho antes de su muerte Rosario Castellanos ya gozaba de una sólida fama, habiendo recibido, entre otros, el premio “Chiapas” en 1958, el “Xavier Villaurrutia” en 1961, el “Sor Juana Inés de la Cruz” en 1962 y el “Trouyet” de literatura en 1971. Incluso es nombrada la mujer del año por parte del Club Zonta en 1968. También sus novelas contribuyeron a su fama, *Balún-Canán*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961 (primera edición de 1957), fue traducida al inglés un año después de su publicación. Finalmente, cabe destacar su tránsito por la Universidad Nacional Autónoma de México, donde impartió cátedra en la Facultad de Filosofía y Letras y en la Escuela de Cursos Temporales, además de ocupar el cargo, durante la administración del doctor Ignacio Chávez, de directora general de información y prensa de

nas en su estado natal², denuncia constante que también ejercía como columnista y desde la tribuna en sus conferencias o en las múltiples entrevistas que concedió³. En dichas conversaciones, además de hablar de su quehacer literario, reprueba frecuentemente el machísimo y la discriminación de que eran víctimas las mujeres en la sociedad mexicana de su tiempo, ejemplificando esto con su propio caso⁴. Sin embargo, no

1960 a 1966 y, finalmente, destaca su estancia en Israel como embajadora de México, cargo que ocupó hasta su muerte ocurrida en ese mismo país en 1974.

² Como defensora de los pueblos indígenas Rosario Castellanos participó activamente desde 1956 cuando dirige el teatro ambulante Petul en el Instituto Indigenista de San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Sus novela *Oficio de Tinieblas*, México, Joaquín Mortiz, 1966, y su libro de cuentos Ciudad Real, México, Universidad Veracruzana, 1960, también contribuyen como testimonios, denuncia y crítica de la situación paupérrima en que viven los pueblos indígenas de su entidad.

³ Algunas de las entrevistas más citadas por la crítica son la efectuada por Emanuel Carballo realizada en 1964 e incluida en el libro titulado *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Secretaría de Educación Pública-Ediciones del Ermitaño, 1986 (Lecturas mexicanas, Núm. 48), pp. 519 – 533; y la de Samuel Gordon realizada en marzo de 1973, que tiene como tema central *Álbum de familia*, México, Joaquín Mortiz, 1971, y que fue publicada en Cuadernos de Jerusalem, No. 2-3, Noviembre de 1975, Jerusalén, Israel, Instituto Central de Relaciones Culturales Israel-Iberoamérica, España y Portugal, y la realizada por Beatriz Espejo en 1967, publicada en *A Rosario Castellanos: sus amigos*, México, Cía. Impresora y Litográfica Juventud, 1975. En estas entrevistas se puede constatar cómo Rosario Castellanos relata acontecimientos claves de su vida para explicar su producción literaria en cuanto al aspecto temático.

⁴ Colaboró en el diario Excélsior de manera constante desde 1963 hasta su muerte en 1974 con artículos de muy diverso contenido. Con respecto a sus escritos en favor de los derechos culturales y sociales de las mujeres, estos comienzan con su tesis para el grado de maestra en Filosofía titulada *Sobre cultura femenina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, presentada en 1950 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En los años posteriores el tema femenino está presente en sus ensayos (*Mujer que sabe latín...*, México, Secretaría de Educación Pública, 1979), en su teatro (*Tablero de Damas* en América, revista antológica, México, junio, 1952; Salomé en Ateneo, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, Núm. 4, abril-junio, 1952, pp. 121-150, Judith, en Poesía de América, año IV, Núm. 2, México, enero-febrero-marzo 1956, pp. 23-47, y *El eterno femenino*, 1975) y en la poesía haciendo uso de su fina ironía (vid. la parte correspondiente a “En la tierra de En medio” en *Poesía no eres tú. Obra poética 1948-1971*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975).

limitó su lucha a esos espacios y su labor poética, en sus últimos años, no estuvo exenta del contenido político y social, por lo cual se convirtió en un medio de combate más. Por otra parte, no se puede dejar de mencionar que la vida de Rosario Castellanos siempre fue ampliamente conocida por criticar abiertamente la opresión y marginación femeninas partiendo de su propio testimonio, pero, a pesar de ocupar todos estos foros y medios, es claro que la mayor difusión biográfica es a partir de su muerte sorpresiva en 1974.

Al momento de su fallecimiento, cuando fungía como embajadora de México en Israel, se desató, como nunca, una verdadera euforia de textos de homenaje en su honor, la mayoría provenientes de sus amigos y colegas, así como una demanda unánime de reconocimiento a su quehacer social y a su producción literaria. Hasta entonces es cuando surgen múltiples textos que pretenden desde varios enfoques hacer coincidir la biografía y la obra.

Sin embargo, y paradójicamente, la muerte de Rosario Castellanos provoca un escaso análisis de su obra poética. Las más de las veces se producen artículos en diversas revistas y diarios que, a lo sumo, reseñan sus recopilaciones. En cambio, su narrativa contó con un público amplio desde antes de su fallecimiento, debido a que fue calificada como “indigenista”⁵ por parte de la crítica nacional pasada la primera mitad del siglo XX. Por estos mismos años es cuando se desata el llamado “Boom” de la literatura latinoamericana, con lo que comprende que su temática resultara acorde y atractiva. Como consecuencia de esta efervescencia latinoamericana se traducen sus novelas y cuentos para los lectores de otras lenguas⁶. Sin embargo, sus versos antes de antologarse bajo el título de *Poesía no eres tú* recibieron poca atención por parte

⁵ Rosario Castellanos misma rechazó que se calificara así a su obra porque consideraba a este tipo de narrativa como falsa y deficiente formalmente, vid. la entrevista que le realizó Emanuel Carballo, *op. cit.*, p. 531. Gabriela Cano en su prólogo a *Sobre cultura femenina* ofrece la alternativa de denominarla neoindigenista, entendida como “aquella que va más allá de la denuncia social, presenta a los indios como personajes complejos y profundiza en el universo sociocultural indígena desde una perspectiva mestiza.” *Op. cit.*, p. 9.

⁶ *Vid.* Maureen Ahern y Mary Sale Vásquez quienes ofrecen una bibliografía abundante en cuanto a las traducciones que se han hecho de las obras de Rosario Castellanos en Homenaje a Rosario Castellanos, pp. 144 - 150. En cuanto a la poesía se puede observar que las traducciones son, en su mayoría, al inglés y no se trata de libros completos, a lo sumo, se han editado antologías.

de la crítica, aún cuando publicó once de esta naturaleza, contando las cuatro piezas dramáticas que tampoco han sido estudiadas individualmente⁷.

Es comprensible que la recepción de la obra poética de la autora, por parte de la crítica, sea pobre en comparación con su narrativa, pues para las fechas de publicación de su narrativa (*Balún-Canán* aparece en 1957, *Ciudad Real* en 1960 y *Oficio de tinieblas* en 1962) su poema más célebre, “Lamentación de Dido”, ya había sido publicado en *Poemas 1953-1955* (1957). En conjunto estas obras, que pertenecen al mal llamado “ciclo indigenista” de Rosario Castellanos, eclipsan el teatro y a la poesía que hasta entonces realizó. No es de extrañar que los poemas “Lamentación de Dido”⁸ y “Testamento de Hécuba”⁹, carezcan de estudios que los analicen de manera individual, a pesar de que son poemas extensos y, como se verá, complejos en lo temático y estilístico.

Resulta paradójico que de manera unánime, en el caso de “Lamentación de Dido”, se le considere su más lograda creación poética y, a juicio de José Emilio Pacheco, se trate de “uno de nuestros grandes poemas”¹⁰.

Pero en este panorama de escasa atención crítica a su poesía pone de relieve la tesis doctoral de Victor N. Baptiste, titulada *La obra poética* de Rosario Castellanos, presentada en 1967 y publicada en 1972. Este texto, que realizó con el auxilio de Luis Leal, y basado en el análisis poético de Carlos Bousoño, ofrece un interesante análisis sintáctico, morfológico y métrico, así como una categorización temática de las figuras retóricas que observa en la obra poética de Rosario Castellanos publicada hasta esa fecha. Es curioso que siendo el único análisis es-

⁷ A saber estos son: *Trayectoria del polvo*, 1948, *Apuntes para una declaración de fe*, 1948, *Dos poemas 1950*, *de la vigilia estéril*, 1950, *Presentación al templo*, 1951, *El rescate del mundo*, 1952, *Poemas 1953-1955* (1957), *Salomé y Judith. Poemas dramáticos*, 1959, *Al pie de la letra*, 1959, *Materia memorable*, 1959, *Lívica luz*, 1960 y, finalmente, la recopilación de todos los libros anteriores en *Poesía no eres tú. Obra poética: 1948-1971* (1972).

⁸ *Poemas 1953-1955*, México, Metáfora, 1957, p. 55-60.; en las citas subsecuentes me referiré a este texto como Poemas... seguido del número de página.

⁹ *Materia memorable*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1969, pp. 19-21.; en adelante me referiré a esta obra como Materia memorable seguido del número de página.

¹⁰ Int. a Rosario Castellanos, *El uso de la palabra*, México, Ediciones Excelsior, 1974, p. 10.

tilístico sea poco citado y discutido por la crítica actual. Ningún autor posterior intenta siquiera hacer un trabajo de esta naturaleza: apegado al texto y auxiliándose, apenas, de lo biográfico (mediante una entrevista que le hizo a Rosario Castellanos en 1964).

Sin embargo, la tesis de Baptiste tiene un defecto del que adolecen los textos que le siguieron: tiende a ser totalizador y, por lo mismo, no puede detenerse en ningún poema en particular; no obstante, es innegable el valor como guía metodológica y es loable en la medida en que el interés del autor no fue producto de la fama póstuma de Rosario Castellanos, ni involucró en el análisis poético, el narrativo.

En los años posteriores a esta tesis los textos de homenaje son abundantes, debido a la muerte de Rosario Castellanos, con lo que se pierde la posibilidad de que se continúe el diálogo con las ideas de Baptiste. Toda la atención se concentra en la construcción del mito: se hacen reediciones de sus obras y antologías¹¹. En su mayoría se trata de volúmenes elegiacos compuestos de textos de amigos muy cercanos a Rosario Castellanos, entre los que se cuentan autores reconocidos que fueron parte de su generación en Mascarones. Otros autores eran admiradores que no siempre profesaban la crítica literaria y, por lo mismo, realizaron estudios interdisciplinarios desde perspectivas en boga en las décadas de los setenta y ochenta, tales como el feminismo y el psicoanálisis, o, en último término, meramente interpretativos. En cuanto a las obras de homenaje, como textos que no tienen la obligación de ser rigurosos y objetivos, ni es ese su fin, hay algunos que contienen análisis someros, aunque la gran mayoría tienden a exaltar a la mujer y amiga, ofreciendo una multitud de anécdotas y contadas referencias biográficas interesantes; mas no por eso dejan de ser útiles para este estudio, pues son testimonios que descubren senderos a seguir para encontrar posibles influencias de otros autores en la poesía de Rosario Castellanos y también pueden ofrecer datos que sólo se pudieron conocer por medio de la charla y una larga amistad. Precisamente, una de estas publicaciones, y quizá de las más sobresalientes, es el libro titulado *Rosario Castellanos, homenaje nacional*, compuesto por varios artículos de amigos y colegas de la poeta chiapaneca. Entre ellos, tres son de utilidad para este estudio; el primero es el texto de Emilio Carballido, que da cuenta de las lecturas que disfrutaban juntos y que influyeron

¹¹ La segunda edición de *Poesía no eres tú* data de 1975. Entre las antologías se encuentran la titulada *Meditación en el umbral*, 1985, compilada por Julian Palley y editada por el Fondo de Cultura Económica.

de manera directa en los textos que pretendo analizar. El segundo de estos artículos es el de Eduardo Mejía quien menciona las principales revistas en las que colaboró Rosario Castellanos, además de lanzar una crítica contra el feminismo que siempre ha hecho de ella su bandera. El tercer texto es una carta de la autora dirigida a Oscar Bonifaz en 1956. En dicha epístola le procura una serie de consejos para que mejore su producción poética. La importancia de esta carta es que contiene una síntesis del estilo que ella enarbola y utiliza en su propia producción de esos años, que es justamente cuando escribe las piezas teatrales y el poema “Lamentación de Dido”.

Oscar Bonifaz ha publicado dos cartas más escritas por Rosario Castellanos entre 1952 y 1956 en un libro de su autoría titulado *Una lámpara llamada Rosario*¹², cartas que contienen también recomendaciones literarias. Cabe añadir que esta obra de Oscar Bonifaz es una biografía sencilla, a manera de homenaje, que redacta a partir de sus recuerdos.

Continuando con las publicaciones de homenaje, destaca también la titulada *Rosario Castellanos, el verso, la palabra y el recuerdo*, que lo mismo que el libro anterior, se compone de testimonios de amigos que lamentan la muerte de la autora e incitan a la lectura de su obra sin presentar algún tipo de análisis formal. En esta publicación sobresalen dos textos, el de Carlos Monsiváis, importante en la medida en que su opinión, acerca de la relevancia y la calidad de los poemas que analizaré, es la más difundida, por tratarse de la interpretación que se convertirá en el apoyo de textos críticos posteriores. De naturaleza similar es el escrito de Alejandro Avilés, pues su opinión acerca de “Lamentación de Dido” se basa en atribuirle a Rosario Castellanos una completa revitalización de la reina de Cartago en la tradición literaria. Por último, cabe destacar el importante y ameno testimonio de Sergio Magaña que versa sobre las lecturas que compartía con Emilio Carballido y Rosario Castellanos en los años de la génesis de *Poemas 1953-1955*.

Otro texto de igual naturaleza es el realizado en 1976 por Beatriz Reyes Nevares titulado *Rosario Castellanos*, publicado por la Secretaría de la Presidencia. No es más que una sucinta biografía en homenaje a la autora, producto de la amistad y la admiración. Destaca sin duda

¹² Este libro aparece por primera vez en 1984 bajo el título de *Rosario*. La segunda edición corregida y aumentada fue titulada *Una lámpara llamada Rosario*. En esta última versión del 2000 están incluidas las cartas mencionadas.

que, después de la muerte de Rosario Castellanos, las autoridades a las que siempre criticó en sus artículos periodísticos y en su narrativa le dediquen homenajes y la incluyan en el panteón de los grandes autores mexicanos, claro ejemplo de la política pseudoizquierdista e hipócrita de Luis Echeverría. Así, resulta natural comprender que el Partido Revolucionario Institucional no se quede atrás en el homenaje a la gran escritora y que en 1981 publique un texto titulado *Rosario Castellanos*, que se compone de una breve antología de textos ensayísticos y poéticos de la autora, más el célebre prólogo de José Emilio Pacheco a *El uso de la palabra*.

Es digna de mención para el interés crítico otra publicación de homenaje titulada el *Uso de la palabra* que, a pesar de que se trata también de una compilación periodística de los artículos que publicó Rosario Castellanos en el diario Excélsior durante varios años, contiene el mencionado prólogo de José Emilio Pacheco. Este texto introductorio trata de ofrecer un panorama de la evolución estilística de la autora, a la par que hacer un esbozo de su vida y de su obra. En unas cuantas páginas José Emilio Pacheco lleva a cabo una revisión acertada de los temas y matices que van transformando la producción de Rosario Castellanos. Finalmente, invita a la valoración de la autora a partir de la calidad de su obra.

Tomando en cuenta este pobre panorama de la crítica dedicada a la obra poética de la autora chiapaneca, no debe perderse de vista el apoyo invaluable que se encuentra en las entrevistas que concedió a destacados periodistas culturales. Dichas charlas¹³ versan en su mayoría sobre el estilo poético y la génesis de sus textos. En particular, Rosario Castellanos hace continuas referencias a los elementos discursivos y temáticos que vinculan su quehacer prosístico con sus textos poéticos. Gracias a la capacidad reflexiva sobre su propia obra y, sobretudo, a su agudeza como lectora, resulta su más certera crítica. La ventaja de contar con estas entrevistas es que la autora analiza sus propios poemas con la agudeza que no lo han hecho sus críticos. Los comentarios que encontramos en sus respuestas a sus entrevistadores son fundamentales para entender el estilo y la temática de “Lamentación de Dido” y de “Testamento de Hécuba”, materia de este estudio.

¹³ *Vid. supra*, nota 3.



III. El mito grecolatino: su transición y su función estética en la literatura occidental

Tomando en cuenta que los textos poéticos analizados en esta tesis se fundamentan en la recreación de los discursos de dos figuras míticas femeninas procedentes de la cultura grecolatina, considero necesario partir de conceptos fundamentales; el primero de ellos se refiere a la naturaleza y función del mito en su origen para describir, posteriormente, su paso y asimilación a la literatura y cultura occidentales. Esto con el fin de entender el proceso de transformación de estos relatos, en su inicio sagrados, hasta el siglo XX, cuando Rosario Castellanos se une a los autores que ofrecen una interpretación más de una interminable tradición literaria que retoma a los personajes míticos como parte de un ejercicio poético antiquísimo. Así se puede establecer la genealogía literaria, por llamarla así, de los poemas “Lamentación de Dido” y “Testamento de Hécuba”, con el fin de obtener una valoración estética y temática más completa, que dé cuenta cabal de las aportaciones particulares de la autora con respecto a sus antecesores.

Para intentar definir brevemente el papel que el mito tiene en la literatura occidental, es necesario, primero, aclarar lo que significa y, después, tratar de explicar el proceso que lo lleva a ser materia estética, al ser despojado de su carga religiosa y social originaria. Cabe aclarar que la primera de las restricciones que establezco para esta definición es que sólo me interesa aproximarme a este fenómeno de tránsito a la literatura en la tradición grecolatina, no sólo porque de ella se nutre en gran parte el arte occidental, sino porque los textos de Rosario Castellanos aquí analizados, se refieren únicamente a esta fuente cultural. Además, el proceso de convertir tempranamente el acervo mítico en material puramente estético es típico de la cultura occidental.

Para comprender mejor esta transición a la literatura es necesario comenzar con una definición somera del mito cuando mantiene aún su

función original. El *Diccionario de la Real Academia Española* de la Lengua consigna en una primera acepción que mito es “una fábula, ficción alegórica, especialmente en materia religiosa” y en una segunda definición señala que como mito se le designa al “relato o noticia que desfigura lo que realmente es una cosa y le da apariencia de ser más valiosa o más atractiva”. Sin embargo, estas definiciones no son claras, aunque en cierta manera esbozan las dos maneras en que se suele interpretar el vocablo. La primera, desde un punto de vista religioso como relato veraz¹⁴ que explica el devenir del mundo y, la segunda, como una explicación irracional y exagerada de las cosas y los hechos, cuando no como una llana mentira.¹⁵ Ante estas limitaciones de sentido, una explicación del significado de “mito” que me parece más apropiado y suficiente para esta tesis es la de Mircea Eliade que define en los siguientes términos esta palabra:

[...] el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los “comienzos”. Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea esta la realidad total, el cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una “creación”; se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a *ser*.¹⁶

El mito así planteado es una explicación de la creación de todo lo existente y de los hechos históricos que dieron origen a las sociedades humanas. En esas explicaciones míticas de lo creado el tiempo en que sucedió tal o cual hecho es impreciso o completamente incuantificable, sobre todo si los acontecimientos son sólo de intervención divina como lo es el origen del mundo o del hombre.

Este tipo de mitos sustentan su verosimilitud en la fe, en el pensamiento mágico-religioso, y son rechazados por el sistema racionalista

¹⁴ Es necesario aclarar una contradicción evidente en la primera acepción del diccionario: el “mito” desde un punto de vista religioso no puede considerarse ficticio ni fabuloso, pues a lo que relata se le considera como una verdad incuestionable y comprobable según los principios de la fe.

¹⁵ Esta es la manera más común y coloquial de usar el término: se le suele utilizar como sinónimo de *fabuloso*, de *ficción* e, incluso, de *mentira*. Por esto es muy difícil hablar del “mito” aplicado a religiones vivas para explicar sus relatos sagrados; así sucede, por ejemplo, con el judaísmo o el cristianismo.

¹⁶ *Mito y Realidad*, trad. Luis Gil, Barcelona, Editorial Kairós, 1999, p. 14.

de nuestros tiempos como forma de conocimiento histórico o antropológico. Sin embargo, este proceso de desmitificación racionalista en occidente no surge, como parecería, en la era moderna sino en el siglo VI a. C., cuando, en pleno apogeo de la civilización griega, la verdad de carácter religiosa que es la esencia del mito se pone en duda y deja de ser una explicación aceptable de la realidad; Mircea Eliade sitúa este proceso:

[...] a partir de Jenófanes (hacia 565-470) –que fue el primero en criticar y rechazar las expresiones “mitológicas” de la divinidad utilizadas por Homero y Hesiodo- los griegos fueron vaciando progresivamente al *Mythos* de todo valor religioso o metafísico. Opuesto tanto a *logos* como más tarde a historia, *mythos* terminó por significar todo lo que no puede existir en la realidad.¹⁷

El naciente racionalismo en las capas ilustradas de la civilización griega –del que somos herederos- al someter a una constante crítica las fuentes míticas provenientes de los textos de Homero y Hesiodo progresivamente las fue considerando como obras literarias, o más precisamente, como textos con un alto contenido de ficción. Es entonces cuando el mito en Grecia se convierte en materia del arte, pues provee de una gran cantidad de personajes y relatos sumamente atractivos y considerados desde entonces como fantásticos, Mircea Eliade al respecto dice: “Tan sólo en Grecia el mito inspiró y guió tanto a la poesía épica, la tragedia y la comedia como a las artes plásticas; pero asimismo es la cultura griega la única que sometió al mito a un largo y penetrante análisis, del cual salió radicalmente ‘desmitificado’.”¹⁸

No obstante, los mitos griegos siguen teniendo un valor social de primer orden, pues representan mediante el arte, sobre todo a través de la tragedia y la poesía épica, modelos de comportamiento heroico, o bien, ejemplifican aquellos defectos humanos de los que no están exentas las deidades, que pierden al individuo o que trastornan a la sociedad. Para Gilbert Highet esta práctica moralizante se remonta en la cultura griega a Homero:

El hábito de aducir ejemplos sacados de la historia y la mitología para ilustrar una lección moral es viejísimo en la tradición clásica. Puede hablarse ya en Homero, donde a los grandes héroes del pasado

¹⁷ *Ibid.*, p. 10.

¹⁸ *Ibid.*, p. 143

todavía más primitivo se les presentan como modelos y se les cita en los discursos, para que los sucesores imiten sus virtudes y eviten sus errores. Este hábito se difundió prácticamente por toda la literatura clásica, hasta un grado casi increíble.¹⁹

Así, los mitos en Grecia se convierten en la primera forma de explicar el actuar humano y su naturaleza, ya sea desde el ámbito artístico o discursivo lejos de un punto de vista religioso: “[...] en Grecia no nos encontramos ya tan sólo con comportamientos religiosos y expresiones mitológicas, sino, sobre todo, con rudimentos de psicología y metafísica.”²⁰

Este tipo de desmitificación *sui generis* de la cultura griega no es posible en aquellas sociedades donde los mitos están vivos, donde su carácter sagrado es indiscutible y lo que explican es verdadero y verificable por medio de la fe. La reinterpretación o la secularización del acervo mítico a través del arte resulta imposible, ya que esas culturas se rigen y explican su comportamiento a partir de él. En cambio, para la cultura griega el dramatismo de la lucha entre las pasiones humanas y la razón, la debilidad del hombre para cambiar su destino marcado por las parcas, la lucha desigual entre los seres mortales y los prepotentes inmortales se convierte en la esencia del arte. Las gestas inmemoriales en que intervinieron héroes y dioses se transforman en relatos fantásticos que emocionan y cautivan a la población que tiene acceso a ellos. Se discute entonces el proceder de tal o cual personaje mítico, y se trata de explicar su comportamiento por otros medios que no sea el religioso para, después, designar a estos comportamientos con los mitos mismos, surgen así las alegorías²¹: “[...] a los mitos ya no se les interpretaba

¹⁹ *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, trad. Antonio Alatorre, t. 2, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 115.

²⁰ *Ibid.*, p. 118.

²¹ Según el *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* el término alegoría se define como la “ficción en virtud de la cual una cosa representa o significa otra diferente”, según esta explicación el sentido o interpretación original es cambiado. Desde una perspectiva retórica el mismo diccionario lo designa como una “figura que consiste en hacer patentes en el discurso, por medio de varias metáforas consecutivas, un sentido recto y otro figurado, ambos completos, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente”. Como veremos más adelante esta última forma de alegorizar será una manera más de supervivencia del mito grecolatino mediante el discurso.

literalmente: se les buscaba ahora ‘significaciones ocultas’, ‘sobreen-tendidos’ (*hyponoiai*; el término *alegoría* se empleó más tarde).²²

Los poetas y los artistas en general, a partir de ese momento utilizarán al mito como metáfora de los padecimientos propios o ajenos, como alegorías de los estados de ánimo o como ejemplificaciones del actuar de sus contemporáneos, ya sea para exaltar o para descalificar. En este sentido dice Highet que ya Propercio, al escribir poesía amorosa “siente que su propia pasión es insuficiente como asunto de un poema si no la hace objetiva, si no la ejemplifica con paralelos mitológicos.”²³

Este recurso de utilizar alegorías en el arte se convierte en los siglos siguientes en una herramienta estilística y retórica, pretendiendo dar un valor universal a un sentir individual y subjetivo, y que a ojos del lector pudiera parecer insignificante. Por lo cual el artista busca en la tradición mítica un arquetipo²⁴ que se ajuste a lo que quiere expresar o relatar, a manera de una alegoría. Entonces ese sentimiento se vuelve objetivo y asequible a los conocedores de la tradición que pueden identificarse con lo que el poeta expresa a través del mito alegorizado y verse reflejados en él. Teniendo una tradición mítica universalmente conocida, el artista siempre podrá encontrar un arquetipo en ese acervo inagotable que se adapte a lo que desea expresar, sin preocuparse por el desciframiento del mito por parte de su receptor; la manera en que lo retome o lo adapte será el motivo por el que cobrará valor su obra.

En los párrafos anteriores se puede apreciar claramente que en gran medida el arte ha sido la salvación de los mitos grecolatinos. Sin embargo, también es claro que para que esas obras artísticas sobrevivieran, una vez finiquitado el período Clásico, se necesitaba que su contenido mítico muriera en su sentido religioso y moral para no rivalizar con una nueva fe. A esto contribuyó de una manera importante, como se dijo anteriormente, que la desmitificación fuera muy temprana. Otro proce-

²² Eliade, *op. cit.*, p. 149.

²³ *Op. cit.*, p. 118.

²⁴ Es necesario aclarar el término arquetipo, pues puede confundirse fácilmente con alegoría, siendo vocablos de significados en ocasiones complementarios; así según el *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* define religiosamente arquetipo como un “tipo soberano y eterno que sirve de ejemplar y modelo al entendimiento y a la voluntad de los hombres” y en una segunda acepción como “modelo original y primario en un arte u otra cosa”, como se ve no necesariamente la fuente arquetípica es la alegoría, sin embargo muchas alegorías terminan por funcionar como arquetipos universales.

so que favoreció la sobrevivencia del acervo mítico griego, a pesar de la crítica racionalista, fue que comenzó a ser tratado por los primeros historiadores, en pleno helenismo, como un conjunto de relatos más o menos fidedignos, en parte alimentados por la fantasía, que podían explicar objetivamente el pasado remoto. Desde esta perspectiva, el origen de los pueblos podía legitimarse en el inicio de los tiempos, y los linajes de los gobernantes podían entroncarse con esos antiguos reyes o héroes divinizados y así justificar su superioridad sobre otros individuos desde la prehistoria.²⁵ Esa prehistoria estaba, para entonces, muy bien definida y poco tenía que ver con los comienzos de la creación o con el tiempo cosmogónico; se refiere más bien a una Historia objetiva. Sin embargo, se trata todavía de una explicación del pasado humano en el que aún existía una intervención directa de la divinidad o de seres sobrenaturales, pero donde el hombre ya es el protagonista. En cambio, los mitos de origen o cosmogónicos al parecer siguieron siendo sujetos de fe, lo mismo que los principales dioses y difícilmente cuestionables racionalmente en cuanto a su existencia.

Los griegos y, posteriormente, los romanos consideraron el pasado mítico desde la perspectiva de Evhemero como parte de su Historia ya sin una justificación religiosa. Su concepción histórica nunca estuvo al servicio, como en el pueblo de Israel, de un plan divino que justificara la existencia y supremacía de un pueblo sobre otro, sino que consideraban su poder transitorio y sujeto al devenir y al capricho del destino, destino del que no estaban exentos sus dioses. En gran medida esto contribuyó a que ese pasado remoto fuera asimilado por el cristianismo: “Esta herencia mitológica ha podido ser aceptada y asimilada por el cristianismo porque estaba desprovista de valores religiosos vivos. Se había convertido en un ‘tesoro cultural’”²⁶. Una gran parte del acervo mítico grecolatino plasmado en obras artísticas o referidas por la Histo-

²⁵ Al respecto dice Eliade que “a principios del siglo –III, Evhemero publicó una novela en forma de viaje filosófico, su *Historia sagrada (Hiera anagraphé)*, cuyo éxito fue inmediato y considerable [...]. Evhemero creía haber descubierto el origen de los dioses; estos eran antiguos reyes divinizados. Era todavía una posibilidad ‘racional’ de conservar los dioses de Homero. Estos dioses tenían entonces una ‘realidad’: era de orden histórico (más exactamente, prehistórico); sus mitos representaban el recuerdo confuso, o transfigurado por la imaginación, de las gestas de los reyes primitivos.” (*op. cit.*, p. 150).

²⁶ *Ibid.*, p. 151.

ría y la Filosofía pudo sobrevivir por no constituir un peligro para una religión monoteísta en plena ascensión que, ante todo, se justificaba en la Historia y en un destino divino. Muy al contrario, fue de gran utilidad para la formación del catolicismo.

Para cuando el Imperio Romano de Occidente estaba en franco declive (siglo IV en adelante) por la corrupción interna y por las incursiones de las tribus bárbaras, procedentes de la Europa central, el cristianismo ya comenzaba a ser una institución fuerte que se tornaría, con el paso de los siglos, en el elemento religioso unificador de lo que fuera el Imperio a través de las instituciones, la lengua latina y del derecho, herencias de los romanos. Sin embargo, para consolidarse tuvo que desterrar o asimilar otras formas religiosas que continuaban vivas en el inmenso territorio por el que se fue propagando e imponiendo. El acervo mítico grecolatino no estaba de ninguna manera entre estas manifestaciones religiosas, como se ha apuntado antes, y es por eso que pudo pervivir, y aún fue ampliamente utilizado por la institución católica, pues constituía un gran manantial cultural que era inherente a la lengua y la cultura que dio origen y legitimidad al nuevo poder universal. Para la institución católica en su formación fueron de suma importancia disciplinas como la filosofía, la retórica, la historia y el arte grecolatino en general. Mas no es posible en este texto tratar de exponer un tema tan complejo y tan vasto, como lo es la manera en que el catolicismo absorbió la cultura clásica para fundamentar sus dogmas y para consolidar su institución y su literatura, sino únicamente para aclarar cómo pervive la mitología clásica bajo el enorme peso del cristianismo, y cómo la literatura que se realiza desde el encumbramiento del catolicismo utiliza ese acervo mítico para un fin didáctico y religioso, en el ámbito profano sucedió lo mismo, aunque con distintos fines.

El tránsito de muchos de los mitos clásicos durante la Edad Media fue de una forma encubierta; formaron parte de un sincretismo con lo cristiano que llega a ser profundo, hasta el grado de ser poco reconocibles. El sentido y forma originales se pierde durante varios siglos hasta el arribo del Renacimiento.

Secularmente, los personajes míticos perviven durante la Edad Media bajo su forma alegórica a lo largo de un milenio, disfrazados, por ejemplo, como doncellas y caballeros al estilo medieval que existieron en un pasado remoto no cuantificable. También nutrieron la imaginación de diversos pueblos influenciados por la dominación romana para elaborar sus relatos épicos que llegarían tardíamente a la escritura. En

sus cantares de gesta o en sus epopeyas y romances, los llamados “bárbaros” por los romanos, revestirían en varios casos a sus protagonistas con los atributos o defectos de los arquetipos míticos clásicos.

Por otra parte, para la historiografía medieval no cabía duda de que las hazañas y los acontecimientos narrados por los textos clásicos eran reales, pero representaban un pasado anterior a Jesús y, por lo tanto, fuera de la redención. Todos aquellos que existieron antes de Cristo fueron confinados a la Antigüedad y no conocieron la palabra de Cristo, que vino, precisamente, a poner fin a todo ese pasado pagano. No se discutía durante la Edad Media la verosimilitud del pasado clásico contado por los textos sobrevivientes, pero se sancionaba su libre lectura a los pocos que tenían acceso a ellos por pertenecer a un orden moral anterior a Jesucristo.

Cuando se inicia el Renacimiento, según se maneja popularmente, a principios del siglo XIV con la caída del Imperio Romano de Oriente a manos de los turcos otomanos en 1325, se produce un exilio a Occidente, principalmente a la península itálica, de sabios conocedores del griego y de la cultura clásica procedentes de Bizancio; comienza con ellos el redescubrimiento del cúmulo de textos antiguos y la enseñanza del griego para poder descifrarlos. Es entonces cuando las principales obras literarias de griegos y romanos comienzan a ser valoradas en su sentido “original” por parte de la naciente burguesía de las principales ciudades-estado italianas. En poco tiempo el arte grecolatino se convierte en canónico, ejemplo de la perfección del hombre secular, y a sus recién redescubiertos creadores y filósofos se les considera como seres virtuosos y espiritualmente superiores a los que había que imitar para ser hombres completos.

Estos hombres renacentistas, amantes de la cultura clásica, estudiosos de sus manifestaciones artísticas y filosóficas, eran, ante todo, fieles católicos, y por esto mismo, encontraron un gran conflicto al no poder recuperar el sentido mítico y religioso de ese amado pasado por ser incompatible con los dogmas de la Iglesia Romana:

[...] fue a finales del Renacimiento cuando el mundo occidental se dio cuenta de que no existía ya posibilidad de reconciliar el ‘paganismo’ grecolatino con el cristianismo: mientras que la Edad Media no consideraba a la Antigüedad como un medio histórico distinto, como un periodo periclitado.²⁷

²⁷ *Loc. cit.*

Este conflicto se puede apreciar en el caso de Dante Alighieri cuando en su *Divina Comedia*, a pesar de la profunda admiración que sentía por los autores clásicos, en particular por su guía y padre espiritual Virgilio, como él mismo lo llama, le es imposible incorporarlo al *Paraíso* a pesar de sus virtudes y sabiduría. A todo el panteón de la Antigüedad lo destina al *Purgatorio*, donde esperarán el juicio final, todo por haber vivido antes del nacimiento del Redentor. Paradójicamente, muchas de las criaturas míticas son utilizadas por Dante como custodios o verdugos de varios de los círculos concéntricos que conforman el *Infierno*, y no a pocos personajes míticos de la Antigüedad se los encuentra Dante entre los condenados por sus faltas a ojos del catolicismo, aún cuando éste no existía entonces. Así sucede con Dido, como veremos un poco más adelante.

Por lo tanto, la frontera entre el paganismo y el mundo cristiano es muy clara desde entonces, y a partir del Renacimiento hasta nuestros días, el espacio de la mitología grecolatina será el del Arte y sus múltiples manifestaciones.²⁸

A pesar de las ilimitadas reinterpretaciones que sufrirá ese acervo mítico, ocultándose en ciertas épocas o modificándose sustancialmente, y en otras recobrando su sentido original, su esencia permanece eternamente por encima de los cambios históricos, religiosos y artísticos. Así, se puede coincidir con Bernadette Bricout en cuanto a las múltiples reinterpretaciones y adaptaciones del relato mítico:

A pesar de la relativa perennidad de sus estructuras, ofrece posibilidades de representación [...] que hace de él una quimera donde todos se reconocen. Traspasa los géneros literarios y los hermenéuticos, altera las divisiones retóricas, se abre a la diversidad de las culturas. Inscrito en una larga duración, se ofrece a la lectura a través de la superposición de las imágenes y del mosaico, siempre cambiante, de sus motivos, como un caleidoscopio, pretexto para infinitas variaciones.²⁹

²⁸ Citando una vez más a Mircea Eliade, se puede decir, con respecto al proceso de tránsito del acervo mítico grecolatino por la Edad Media y el Renacimiento: "Al fin de cuentas, la herencia clásica se ha 'salvado' gracias a los poetas, los artistas y los filósofos. Los dioses y sus mitos han sido transmitidos desde el fin de la Antigüedad –cuando ninguna persona cultivada los tomaba ya al pie de la letra– hasta el Renacimiento y el siglo XVIII por las *obras*, por las creaciones literarias y artísticas." (*Loc. cit.*).

²⁹ Introducción a *La Mirada de Orfeo: los mitos literarios de Occidente*, comp. Bernadette Bricout, trad. Gemma Andujar Moreno, Barcelona, Paidós, 2002, p. 21.

Perseguir a través del tiempo las variedades y reinterpretaciones de algún mito grecolatino resultaría una tarea complicada e inabarcable, pues se tendría que revisar una tradición de más de dos milenios en todos los campos de la cultura y del pensamiento. Es por esto, que para la presente investigación importa conocer, hasta donde sea posible, los relatos originales sobre Hécuba y Dido. Esta búsqueda estará orientada a observar la reinterpretación y transformación de estas dos figuras míticas a través de la literatura hasta llegar a la versión de Rosario Castellanos, con el fin de probar que se apega estrictamente a sus fuentes clásicas aún cuando existan variaciones en la caracterización de los personajes míticos.

Por lo tanto, las obras o testimonios revisados a lo largo de la tradición serán tan sólo aquellos que se consideran los más relevantes y difundidos a través de la tradición occidental y que posiblemente fueron la base para la reinterpretación de la autora mexicana.

IV. El mito de Dido

4.1. Orígenes y características del personaje mítico

Antes de abordar el análisis del poema de Rosario Castellanos es pertinente hacer una breve historiografía de Dido, quien fue, según la tradición, la reina y fundadora de la ciudad fenicia de Cartago. Esta sucinta revisión es imprescindible no tanto para informar acerca de la historia real de este personaje ampliamente conocido, sino porque con esto se demuestra cómo desde la Antigüedad se conforma una tradición entorno a la existencia de Dido, misma que deriva en diversos testimonios acerca de la naturaleza del mito construido y de sus hechos. Así cada ramificación del mito fundacional se convierte en materia de los textos que retoman la historia de la reina de Cartago, aún cuando se preserva cierta unidad en torno a lo esencial de los hechos.

Al ser la existencia de Cartago un hecho comprobado, pues se han descubierto desde hace tiempo los vestigios de la poderosa ciudad fenicia en la costa mediterránea africana, se puede especular ilimitadamente sobre cómo fue la fundación de la poderosa ciudad-estado. El problema que se desprende de las fundaciones de esta naturaleza es que mezclan una realidad histórica con aspectos mágicos o fantásticos. En el caso de Cartago, los testimonios de los que se dispone para tratar de reconstruir con un sentido racional e historicista su existencia, desde su establecimiento hasta su declive, generalmente están revestidos de misterio, sobretodo porque es difícil discernir entre lo que se puede considerar real y lo que raya en lo legendario. No existe forma de hacer una Historia objetiva si, además, esos testimonios son escasos, a esto se añade otra dificultad cuando los pueblos que se estudian se conocen parcialmente a través de otros con los que establecieron contacto o que, incluso, tuvieron conflictos. Sabatino Moscati, estudioso de la cultura

cartaginesa reconoce esta limitación: “Un desequilibrio profundo condiciona las fuentes para el conocimiento de la historia cartaginesa: las fuentes cartaginesas son escasísimas, y las indirectas son abundantes.”³⁰ Sin embargo, él mismo afirma que esos textos son producto de autores latinos que dicen conocer textos que relatan la historia de este pueblo: “Estas noticias indican que en Cartago hubo [...] un registro de los acontecimientos. La impresión es que una historiografía propiamente dicha nació un poco tarde y bajo condicionamiento griego[...].”³¹ Por eso mismo nadie puede asegurar cuál fue la verdadera historia sobre la fundación de Cartago, y si ésta fue por iniciativa de Dido. Por lo tanto, de la historia de su asentamiento es poco lo que se conoce, en cambio, durante las guerras púnicas es manifiesto el poderío del pueblo cartaginés y las noticias que de él se tienen son abundantes; se conoce su poder militar y su riqueza a través de los latinos, quienes estuvieron a punto de ser aniquilados por Aníbal. Después, las circunstancias cambian en la última de las guerras púnicas con la derrota del caudillo cartaginés, culminando en la destrucción de la metrópoli y el establecimiento sobre sus ruinas de una ciudad romana. Todo este período de conflicto entre latinos y cartagineses es ampliamente conocido y documentado por autores romanos, sin embargo estos acontecimientos son varios siglos después del período que aquí interesa; siglos de penumbra y frecuentemente explicados a través de otros mitos. Tan sólo se puede asegurar que Cartago fue una ciudad que nació como una especie de factoría de Tiro, la principal ciudad fenicia establecida mil años antes de nuestra era. Según Moscati, el mismo significado del nombre de la ciudad africana define su papel en la expansión de los fenicios por el Mediterráneo: Kart-hadasht, que significa ciudad nueva: “[...] alusión evidente a su naturaleza de fundación nueva, de colonia respecto a una metrópoli o ciudad madre que conocemos bien por el testimonio concordante de las fuentes: Tiro, una de las mayores ciudades fenicias, sino la mayor sin más.”³² Y aún de Tiro se tiene noticia porque existieron contactos con las grandes civilizaciones de la Antigüedad, Babilonia, por ejemplo, además de que, según el autor de *Cartagineses*, la Biblia consigna intercambios de esta ciudad con los reinados de David y de Salomón; intercambios, al parecer, artísticos y comerciales.

³⁰ *Cartagineses*, trad. José Luis Albizu, Madrid, Ediciones Encuentro, 1983, p. 21.

³¹ *Ibid.*, p. 22.

³² *Ibid.*, p. 24.

Uno de los reyes de Tiro fue Pigmalión, hermano de Dido, de quien ella huye para salvar la honra y las riquezas de Siqueo, su esposo, que había sido asesinado por aquel. El reinado de Pigmalión fue entre los años que van de 820 a 774 a. C. Sin entrar en polémica, se puede decir que, tomando en cuenta estas fechas y según anales existentes, en los primeros años del reinado de Pigmalión su hermana Dido huye y funda Cartago³³. Sin embargo, la narración de cómo se llevo a cabo esa fundación se cuenta de diferentes formas y se ha ido modificando desde antes que existiese la versión de Virgilio, quien reinterpreta sustancialmente la historia mezclando tiempos diversos y aderezándola con detalles dramáticos que la hacen más atractiva para sus fines estéticos e históricos. El poeta favorito y protegido de Augusto es por lo tanto el principal artífice del mito de Dido, tal como lo conocemos por nuestra tradición. La *Eneida* resulta el punto de reunión de dos personajes desterrados que

³³ Sabatino Moscati refiere una síntesis de la fundación de Cartago y de la vida de Elisa con base en los testimonios griegos que considera más fidedignos y menos legendarios, misma que difiere en varios aspectos de lo relatado por Virgilio, y que resulta pertinente citar íntegra: “Una tradición conocidísima, transmitida por las fuentes clásicas, cuyo origen es verosíblemente Timeo y que Justino expone más ampliamente, cuenta la fundación de Cartago como el resultado de la fuga de Tiro de Elisa, hermana del rey Pigmalión [...] la tradición dice que Elisa se fugó por el asesinato, ordenado por Pigmalión, de su tío Azarbas, sacerdote de Astarté y propietario de grandes riquezas. Tras haber rendido homenaje al dios Melkarte (Hércules en la versión clásica), Elisa se habría escapado inicialmente a Chipre, donde el sumo sacerdote de Astarté (Juno en la versión clásica) se habría unido a ella a condición de que el sacerdocio fuera hereditario en su familia. Ochenta doncellas destinadas a la prostitución sagrada habrían sido elegidas por Elisa para compañeras de los prófugos.”

“Salidos de Chipre, Elisa y su séquito habrían llegado al lugar de la futura Cartago, donde la reina habría adquirido un terreno que se podía cubrir con la piel de un buey, recortada en tiras tan finas que llegaron a cubrir toda la colina llamada luego Brisa. Adquirida con semejante astucia el área del primer hábitat, habría recibido allí el homenaje de las gentes asentadas en los alrededores, entre los que se encontraban los fenicios llegados ya a Útica. Pero el rey local de los maxitanos, Yarba, al mismo tiempo que pedía ayuda a los recién llegados para civilizar a su pueblo, habría manifestado el deseo de desposar a Elisa. Esta se habría tomado tiempo, pero al fin, para no deshonorar la memoria de su marido desaparecido, se habría suicidado arrojándose al fuego. Los súbditos la veneraron desde entonces como a divinidad. Su historia, adaptada por Virgilio y transformada en la de Dido, llegó a ser muy célebre.” (*Ibid.*, p. 45).

pertenecen a tiempos y culturas totalmente ajenas. Así pues, Virgilio fabrica el idilio como una alegoría de las relaciones entre ambos pueblos desde su origen con un doble fin de legitimidad histórica: Primero, demostrar que la superioridad latina sobre Cartago obedece a un fin divino revelado a Eneas en su destierro y abandono de Dido, y segundo, justificar que sólo uno de los descendientes de aquel héroe troyano era capaz de aniquilar el poderío fenicio: Augusto, el primer César del naciente Imperio Romano.

4.2. *Las reinterpretaciones del mito en la literatura: Virgilio y Ovidio*

Según el apartado anterior, la historia de la fundación de Cartago y de la trágica vida de su reina fundadora, relato que conoció Virgilio para cuando de la Cartago fenicia no quedaban ni ruinas, sería la que consigna Sabatino Moscati, y que debió de parecerle parca y sin el suficiente interés para los fines de su texto. Así, que en su *Eneida*³⁴ decide mezclar la caída de Troya a manos de los aqueos, acaecida hacia el año 1000 a. C., con el paso de Eneas por Cartago, que, como se ha apuntado antes, no fue fundada sino siglos después de la derrota de Ilión. Sin embargo, el poeta considera que en el peregrinar de Eneas el encuentro con esta famosa reina provocaría un idilio sumamente atractivo, dada la naturaleza de las historias de ambos personajes míticos, además de valioso para el imperio de Augusto. Por otra parte, cabe precisar que los cambios que Virgilio introduce en la *Eneida* no son producto enteramente de su imaginación, ya que la existencia de la reina fundadora de Cartago y su honroso suicidio eran hechos que formaban parte de una historia legendaria procedente de fuentes fenicias de influencia griega que, con el paso del tiempo, se difundió ampliamente por las civilizaciones del Mediterráneo debido al florecimiento de la ciudad-estado.³⁵

³⁴ *Id.*, Publio Virgilio Marón, *Eneida*, libro IV, vol. 2, int., versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972 (Col. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), pp. 70-90.

³⁵ Para una explicación extensa sobre la controversia que originó la versión de este mito por parte de Virgilio con respecto a otras fuentes tradicionales *vid.* Antonio Ruiz de Elvira Prieto, "Dido y Eneas", *cuadernos de filología clásica*, Universidad Complutense, Madrid, Núm. 24, 1990, pp. 77-98.

Virgilio transforma el relato de tal modo que resulta un amorío trágico en donde el suicidio de Dido es consecuencia del abandono de Eneas, a quien ella ama por sobre su vida y reino. Sin embargo, esa pasión es engendrada en ella por Venus, madre de Eneas, quien así evita que su protegido sea recibido belicosamente en Cartago. El troyano naufraga junto con su hijo Ascanio y sus compañeros sobrevivientes en las tierras dominadas por Dido. En lo sucesivo, él goza del alojamiento que la reina le ofrece, además de compartir su lecho. Los días se suceden en convites amenizados con danzas, vino y las cautivadoras narraciones del héroe troyano sobre la guerra con los aqueos, su penosa huida y su largo peregrinar cargando sus sagrados penates con la esperanza de fundar una nueva ciudad en lo que hoy es Italia. Asimismo, Dido le relata su trágica historia y su viaje desde Tiro para fundar Cartago.

Desde ese momento Elisa (como también es nombrada en la tradición) considera a Eneas como un compañero con quien compartir el gobierno de su ciudad y como el padre de los futuros gobernantes. Llegado el momento, los dioses determinan que él tiene que partir para que se cumpla la fundación del imperio más poderoso que conozca la humanidad, el romano, mismo que forjarán sus descendientes y que no tendrá fin de acuerdo con los designios divinos. Pero eso no podrá ser en Cartago ni al lado de Dido, pues está determinado que florezca en la península itálica, por lo que, a pesar de no quererlo, se ve obligado a partir. Se fuga al anochecer con sus compatriotas sin que la reina se entere para que no pueda impedirlo. Así se desata la gran tragedia de Dido, quien pierde la razón y se precipita a la hoguera después de clavarse la espada que Eneas mismo le obsequió, no sin antes debatirse entre desear buena suerte a su amado y anhelar su justa muerte en el mar por su cobarde fuga. Este final funesto se ve aún más dramatizado porque se sugiere que Dido muere en cinta.

Virgilio concluye así ese largo episodio en el peregrinar de Eneas, consiguiendo empalmar magistralmente ambas historias provenientes de épocas y de tradiciones distintas. Los sucesos clave de la vida de Dido son perfectamente reinterpretados en la *Eneida* para que su pasión y muerte sean causa de su trágico encuentro con Eneas, personaje extraído de la *Iliada* y tratado a la manera de la *Odisea* por parte del poeta latino.

Esta primera relación que se establece entre el texto homérico y el virgiliano se puede definir, según el esquema de categorías transtextua-

les de Gerard Genette, como una relación de hipertextualidad³⁶, según la cual por un proceso de transformación la *Eneida* (definido como hipertexto) deriva de dos textos originarios que en este caso son la *Odisea* y la *Iliada* (denominados hipotextos). Asimismo la *Eneida* con el paso de los siglos se constituye a su vez en el gran hipotexto que dará origen a un sin fin de hipertextos hasta nuestros días, ya sea imitativos o transformacionales, aunque éstos pertenezcan a géneros literarios distintos.

Es así que la fabricación del mito de Dido y Eneas de Virgilio se convierte en la canónica para la posterior literatura, dado el impacto que el poeta tiene a lo largo de la Edad Media y del Renacimiento. Asimismo, el funesto romance de estos personajes será para la tradición occidental el arquetipo según el cual se construirán los argumentos de numerosos textos de carácter trágico-amoroso. Por consecuencia, Dido se transforma a partir de la *Eneida* en el arquetipo de la pasión fatal y del abandono.

Ahora bien, si la historia contada por Virgilio trasciende por el impacto que tiene su magna obra en la literatura occidental, además, por supuesto, del pulido estilo y la construcción y consolidación de los personajes, es necesario referir al otro poeta latino, contemporáneo suyo, que extrae a Dido de la escena épica para humanizarla completamente, imprimiéndole una expresión melodramática que se convierte en un verdadero lamento en el que se mezcla la rabia, el desconsuelo, el reproche, la pasión y la vana esperanza. Una carta que no ha de leer su destinatario y que está cargada de dolor, como todas las que compo-

³⁶ Genette define de la siguiente manera la hipertextualidad: “Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es el comentario.” Este tipo de relación textual puede ser explícita, de modo que el hipertexto haga una alusión directa del hipotexto, o, en palabras del mismo crítico, “puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré como *transformación*, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo.” (*Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, trad. Cecilia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989, p. 14). Esta transformación a que hace referencia Genette es, propiamente, la literaria y la que se establece, sucesivamente, entre los textos tratados en este estudio.

nen las *Heroidas* de Ovidio.³⁷ En dicha carta titulada “Dido Aeneae”³⁸ ella misma relata su romance con Eneas y describe la magnitud de su pasión, al mismo tiempo que maldice el destino de la estirpe del príncipe troyano y lo responsabiliza de su muerte. Pero poco después de vituperarlo, calificándolo de embustero, insensible y cobarde, no merecedor de ser hijo de Venus y hermano de Amor, Elisa se preocupa por su bienestar y le desea buena suerte y vientos favorables, así como un final feliz a su penoso peregrinar, aunque sea lejos de ella.

Este texto de Ovidio es, precisamente, el más exitoso hipertexto de la *Eneida*, en cuanto al pasaje de Dido y Eneas se refiere, y es, a su vez, el más influyente en las obras que han de tratar el idilio. Esta heroída es una transformación formal y expresiva más que argumentativa, y, debido a estos cambios, se convertirá a su vez en un hipotexto que engendrará una gran parentela. Es así que la carta de Dido a Eneas difiere del poema de Virgilio en la expresión de la pasión y en los arrebatos que provoca la desesperación en la amante, los cuales llegan a ser degradantes para la investidura de la soberana del imperio más importante del Mediterráneo en esa época³⁹.

³⁷ En contraste y no en demérito de la *Eneida* es necesario resaltar los propósitos expresivos de Virgilio para comprender a cabalidad el éxito de la heroída ovidiana, así es como explica Bartolomé Segura Ramos el estilo de la obra en dicho pasaje: “Pese a tratarse de un amor torrencial, irremediamente el libro de la tragedia de Dido posee un aire robotizado en el que priva la razón del arte sobre la efusión y la convicción, tal vez precisamente debido a la «frialdad» divina de Eneas. Virgilio se preocupa de que la tragedia se desarrolle conforme a los cánones preceptivos más que de dar calor verdadero a la historia. De ahí que, pese a sus esfuerzos, la tragedia de Dido nos deje algo fríos, indiferentes, nos resulte, en fin, poco simpática: técnicamente es perfecta, pero no nos llega a conmover. El necesario «pathos» se diluye en la perfección técnica.” (“Virgilio: el amor del poeta”, *Epos: revista de filología*, Núm. 18, 2002, p. 45).

³⁸ *Vid.*, Antonio Alatorre en su introducción a *Heroidas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1950, pp. 40-47.

³⁹ Para entender con mayor claridad el aporte estilístico que Ovidio concede a la tradición literaria por medio de sus cartas basta con citar las palabras de Rubén Bonifaz Nuño, traductor del poeta latino al español: “Por lo demás, su cultura se muestra en su vasta opulencia, pues las *Heroidas* encuentran fuente en Homero, Calímaco, Eurípides, Sófocles, Apolonio de Rodas, Safo, Catulo, Virgilio. Pero toda esta erudición pasa a término muy secundario cuando la individualidad de Ovidio se muestra en la complejidad de los desarrollos literarios y el brillo de los conflictos psicológicos que expone, principalmente

Con Ovidio la pareja está totalmente fuera de las fuerzas divinas, por lo que el romance se trueca en pagano y sus protagonistas se convierten en responsables únicos de sus impulsos y decisiones funestas, afectando todo el ambiente con su fatalidad, en un estilo que Antonio Alatorre califica como “romántico”⁴⁰. En cambio, en la *Eneida* los dioses siempre llevan las riendas del destino de ambos personajes, mitigando el peso de las acciones funestas que estos realizan.

Por otra parte, las *Heroidas* fueron aclamadas por el público aristocrático, licencioso y dedicado al placer, y el éxito de estos textos se entiende en este contexto debido a su tono arrebatado, exquisito y al atinado género que Ovidio mismo inventó: la heroida, un tipo de monólogo muy cercano al texto dramático, pero que está escrito en forma de carta, exento de precisiones temporales y destinatario posible. Es decir, Ovidio sólo utiliza la forma de la epístola por considerarla adecuada para la plena exposición del sufrimiento y la queja, sabiendo de antemano que es el género confesional por excelencia. Además de lo anterior, el verso alejandrino en que está vertida la historia posibilita el desarrollo total de una idea y su mejor expresión⁴¹. Pero sobre todo, la verosimilitud la consigue gracias a que, según Antonio Alatorre: “[...] hace hablar a las mujeres de la mitología en cuanto tales, poniendo en su boca las palabras adecuadas a la peculiar tragedia de su vida.”⁴² Y poco más adelante complementa esta idea, afirmando que en estos textos “son irreprochables los enlaces de ideas, los encadenamientos de frases, el recorrido armonioso que hace de la gama infinita de los matices pasionales, y no de una manera académica sino palpitante de vida.”⁴³ Por supuesto, este manejo de las pasiones y de los recursos discursivos en cada una de las cartas no sería posible sin la formación de retórica y gramática que tuvo Ovidio en su juventud, pues en esos textos poéticos existen elementos que prueban el empleo

los característicos del amor de las mujeres.” (Rubén Bonifaz Nuño, *Ovidio, arte de hacerse amar*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 29).

⁴⁰ A este respecto Alatorre afirma en la introducción a las *Heroidas* que “Ovidio es un ‘Romántico’. Romántica es su visión del paisaje [...] Romántico es el tono lúgubre que aparece una y otra vez en las *Heroidas*: todas las cosas se sienten [...] hay presagios, aves agoreras, misteriosos ruidos nocturnos...” (*op. cit.*, p. 25).

⁴¹ No en balde Alatorre califica a Ovidio como el “máximo representante del alejandrino en la poesía latina.” *Ibid.*, p. 14.

⁴² *Ibid.*, p. 15.

⁴³ *Ibid.*, p. 17.

del monólogo que se usaba como ejercicio retórico, en el cual se tenía que tomar a un personaje y hacerlo hablar conforme “[...] a su clase, a su edad, a sus circunstancias, a sus pasiones [...]”⁴⁴ En palabras del crítico mexicano, los maestros de retórica en los tiempos de Ovidio “[...]enseñaban a construir suasorias y controversias. Mientras que en la epopeya el personaje se ve ante una acción cumplida, en la suasoria se halla frente a un hecho por cumplir [...]”⁴⁵ En particular la carta de Dido a Eneas es claramente una suasoria, pues en ella la protagonista recurre a un sin fin de argumentos por los que decide suicidarse, además de hacer un recuento de los hechos que la han llevado a tan penoso estado; incluso, se puede apreciar que fundamenta contundentemente con elementos retóricos cada una de las acusaciones y advertencias que lanza a Eneas, al que finalmente responsabiliza moralmente de su muerte⁴⁶. Afortunadamente, todo este aparato racional y discursivo derivado de su formación académica se ve animado, y en ocasiones interrumpido, por la pasión auténtica que echa por tierra la racionalidad de la reina, humanizando el monólogo.

Ahora bien, este nuevo formato textual atribuido al poeta latino, ha tenido una larga vida; gran parte de su éxito se desprende de la enorme gama de posibilidades de expresión que lo sitúan entre la lírica y la tragedia: en sus versos existe un escenario, una exposición psicológica compleja del personaje y una secuencia de acciones que resumen, por así decirlo, la problemática de una tragedia en la voz misma de su protagonista. Antonio Alatorre complementando su definición de lo que es una heroida ofrece una atinada definición parafraseando a Marmontel, según la cual puntualiza que la heroida es una especie de tragedia donde el autor es un escenógrafo y tramoyista, así pues, este tipo de texto resulta en una especie de representación y se acerca en gran medida a las cualidades que posee un texto dramático a no ser porque se trata de un poema.⁴⁷

⁴⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁵ *Loc. cit.*

⁴⁶ Rubén Bonifaz Nuño, traductor del poeta latino al español, coincide en la influencia que ejercieron tales ejercicios escolares en la construcción de las *Heroidas*, particularmente de la práctica de las suasorias: “Seguramente que tales ejercicios dieron a Ovidio el principio de la habilidad que tuvo siempre para identificarse con los héroes de sus poemas y hablar naturalmente por su boca, del modo que se manifiesta principalmente en sus *Heroidas*.” (Bonifaz Nuño, *op. cit.*, p. 29).

⁴⁷ *Heroidas*, trad. de Alatorre, p. 18.

Agréguese a lo anterior que el lenguaje en que Ovidio escribe estos textos se puede definir como accesible y moderno para el público de su tiempo, pues el tipo de pasión, así como los escenarios y los deslices de los personajes míticos son típicos de la sociedad romana en los albores del cristianismo, ávida de artificios, juegos de palabras y de sentido e innovaciones irreverentes.

Durante la Edad Media las *Heroidas* continuaron teniendo un enorme éxito no sólo por contener amoríos de personajes míticos ampliamente conocidos, y ya incorporados muchos de ellos a la cultura popular, o por el afortunado tipo textual que concibió Ovidio, sino que también fueron ampliamente aclamadas en el medio culto “[...] por todo su mundo de bellezas, por su tono de fácil emoción, porque expresan tan poéticamente eso que podríamos llamar ‘lo eterno en la mujer’.”⁴⁸ Esos estereotipos ovidianos, en cuanto a la expresión de las pasiones y a las determinaciones de carácter sexual, fueron pilares de la educación sentimental desde la Edad Media en Occidente.

La lectura de las *Heroidas* a lo largo de este período se da sobre todo en los ambientes cortesanos y estudiantiles. Según Alatorre esta obra se leía en la corte de Carlomagno, y, en consecuencia, los poetas latinos de esta época tienen clara influencia ovidiana. No resulta extraño que, ya para los siglos XI y XII, la circulación de copias de las *Heroidas* en Alemania, Francia, Italia y España sea abundante.⁴⁹

En el ambiente popular estas cartas pronto influyeron en los trovadores que adoptaron la pasión ovidiana para relatar sus romances. Desde este período Ovidio se convierte en la máxima autoridad para los escritores medievales y, en cambio, la *Eneida*, como hipotexto padece un olvido casi absoluto a decir del mismo crítico. El éxito del texto ovidiano determinará el camino que ha de seguir desde ese momento la literatura occidental, pues los autores buscarán imitar la profundidad psicológica de estas cartas para poder desnudar, mediante soliloquios angustiosos, la pasión del amante atormentado.

De esta larga época, comúnmente llamada Edad Media, es todavía fácil identificar en las nacientes literaturas europeas, además de los hipertextos (que son, generalmente, largos romances en donde se transforma en diferentes grados la historia de estos amantes), otro tipo de derivaciones: traducciones totales y parciales; sin olvidar las crónicas

⁴⁸ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 28.

que se hacían por iniciativa de los monarcas, tomando el texto ovidiano como una de las fuentes históricas para tratar algunos hechos del mundo Antiguo. Sin embargo, es necesario aclarar que después de la versión de Ovidio el tono pasional y el argumento del idilio entre Dido y Eneas permanecen, hasta nuestros días, sin cambios relevantes.

Por otra parte, para asegurar el éxito de una obra de carácter trágico-amoroso los más grandes autores de occidente han recurrido, desde hace un milenio, a la fuente ovidiana como paradigma de expresión y de uso del aparato retórico en el campo literario, ya sea mediante la cita directa o a través del enmascaramiento con personajes de otras tradiciones que han adaptado a la conducta pasional de Dido y Eneas expresada en la heroída⁵⁰. Es por esto que resulta ocioso enumerar a todos aquellos autores que la retoman en diferentes grados⁵¹. Baste con mencionar que hacia el final de la Edad Media la influencia ovidiana es evidente en las obras de es-

⁵⁰ Entre las obras más tempranas en lengua romance, y que presentan esta influencia de modo directo, están en primer lugar el *Roman de troie* y el *Roman de la rose* como pilares de la literatura francesa y castellana. Ya en el Renacimiento Dante y Boccaccio toman la heroída de Dido y Eneas como fuente histórica para recuperar parte del pasado clásico. En la tradición inglesa la pasión ovidiana es imitada por Shakespeare en sus tragedias, siendo más evidente esa influencia en *Anthony and Cleopatra*. En la literatura española la historia trágica de Dido se encuentra enmascarada en *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro, ejemplificada en *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, en la *Araucana* de Alonso de Ercilla y como tema de varias poesías de Lope de Vega. Incluso, Miguel de Cervantes en la segunda parte de su magna obra hace que Altisidora rememore a Eneas como reclamo a don Quijote por sus desdenes. Antonio Alatorre ofrece en el prólogo a su traducción al castellano de las *Heroidas*, que se ha citado anteriormente, además de los autores mencionados, un catálogo completo y referencias claras de aquellos que en nuestra lengua han retomado a las *Heroidas* de forma directa o indirecta. (Vid., Alatorre, *op. cit.*, pp. 32-73).

⁵¹ Para una revisión exhaustiva de la influencia de la *Eneida* y de las *Heroidas* en la literatura española, en cuanto a las versión que se plasma en ambas obras del encuentro entre Dido y Eneas, a partir de la *Grande e General Estoria* y de las primeras traducciones al castellano hasta aquellas obras poéticas y teatrales de la primera mitad del siglo XX vid. Vicente Cristóbal, "Dido y Eneas en la literatura española", *Alazet: Revista de filología*, Núm. 14, 2002, pp. 41-76. Con el mismo propósito, pero con un análisis que se centra en un período en particular de la literatura española donde se produjeron una enorme cantidad de reinterpretaciones de dichas versiones latinas vid. Rafael González Cañal, "Dido y Eneas en la poesía española del Siglo de Oro", *Criticón*, Toulouse, Núm. 44, 1988, pp. 25-54.

critores de todas las literaturas europeas. Por consecuencia, la versión de Rosario Castellanos es una más de esa infinidad de hipertextos de dicha carta, en cuanto a la expresión, y lo es también de la *Eneida* de Virgilio conforme a la línea argumental. Pero cabe precisar que por su estructura, estilo y desarrollo temático la “Lamentación de Dido” parece tener como fuente primordial la heroida y de modo secundario la *Eneida* y, en cuanto al empleo del versículo, a las lamentaciones bíblicas, muy al contrario de lo que suponen diversos críticos de la autora chiapaneca.

El tono del poema de Rosario Castellanos es por demás similar al ovidiano y no parece ser una refundición proveniente de influencias indirectas que enturbien su procedencia como es el caso de otras obras que provienen de la misma fuente. El poema es fiel, premeditadamente, a sus fuentes clásicas y se puede definir como una versión libre de la epístola, con aportaciones estilísticas propias al incorporar el versículo bíblico y modificaciones sensibles al carácter del personaje. Para comprobar esto será necesario hacer, en primer lugar, una comparación argumental y estilística entre “Lamentación de Dido” y el libro cuarto de la *Eneida*, analizando, al mismo tiempo, las opiniones de la crítica con respecto a las supuesta reinterpretación radical de Rosario Castellanos para descartar la idea de que dicho poema es una reinención del texto de Virgilio. Posteriormente, será necesario repetir ese ejercicio comparativo con la heroida de Ovidio, para comprobar que Rosario Castellanos partió de esta carta con una intención mimética riesgosa, al intentar insertarse en la tradición con su propio estilo y con una actualización discursiva, pero respetando las características trágicas de estos personajes míticos que el tiempo ha consagrado.

4.3. “Lamentación de Dido” ante la crítica

La “Lamentación de Dido” fue compuesta hacia 1955. Es unánime la opinión de que es texto lírico más logrado de Rosario Castellanos y la culminación de su quehacer poético. Ella misma consideraba a este poema como lo mejor de su producción⁵² y como un momento en que

⁵² Cuando Emmanuel Carballo le pregunta, en su célebre entrevista con la autora ya mencionada en citas anteriores, sobre cuál es el poema que considera como el mejor que ha producido, Rosario Castellanos contesta sin vacilaciones y de forma breve de la siguiente manera: “La ‘Lamentación’ me parece el más redondo” (*Op.cit.*, p. 526).

conjugó acertadamente diversos recursos estilísticos, según se verá más adelante.

Sin embargo, es necesario advertir que a pesar de ser el texto más alabado y citado por los críticos, la mayor parte de ellos incurren en un error al suponer que el valor del poema es puramente temático y dramático. Le atribuyen una manera original de relatar las desgracias de Dido, revitalizándola o haciéndole justicia. Al mismo tiempo se interpreta como un poema que refleja las penalidades de la mujer contemporánea y de Rosario Castellanos misma, como si se tratará de un texto con fines morales o de crítica social⁵³. Es así que este tipo de aseveraciones resultan incompletas y superficiales, pues demuestra, de quien las sostiene, un escaso conocimiento de los principios básicos de la retórica y de la tradición literaria que se reduce a cierto conocimiento de lo que relata la *Eneida*, cayendo, en algunos casos, en lecturas erróneas de este poema épico. Equivale a ignorar la existencia de la conmovedora carta titulada “Dido Aeneae” de Ovidio, ya mencionada anteriormente, como uno de los textos que ya formaron, hace cientos de años, a dicho personaje en todas las dimensiones dramáticas y pasionales que algunos consideran invenciones de la autora. Alejandro Avilés, por ejemplo, considera solamente a la *Eneida* como texto base para la “Lamentación de Dido” y, al comparar ambos textos, expone las diferencias temáticas que observa:

“Lamentación de Dido”: donde la famosa reina de Cartago que aparece en La Eneida, se refiere a sí misma y al suicidio a que la condujo el abandono de Eneas. Dando un giro al poema de Virgilio, Rosario

⁵³ Un ejemplo de estas posturas acerca del poema y del tratamiento del personaje mítico es el siguiente juicio de Kimberly Louie, según el cual se trata de un texto con una finalidad moral y social por parte de Rosario Castellanos para reivindicar el papel de la mujer en las relaciones amorosas: “[...] el propósito de Castellanos es invocar una búsqueda por parte de la mujer hacia sí misma para revelar que el amor es, de veras, entre dos personas. El amor que Dido sentía hacia Eneas no era entre iguales porque Dido lo amaba más que él. Es evidente que el mensaje del poema es demostrar la debilidad de la mujer para que los demás tomen conciencia del papel de la mujer en sus relaciones amorosas. Si Dido pudiera haber visto que Eneas no la amaba recíprocamente ella no habría perdido su inmensa capacidad de razonar y nunca habría sido el legado de la mujer dolorida o que se lamenta.” (“Mujeres, Dido, un *válum* y el informe Kinsey: La evolución del feminismo en la poesía de Rosario Castellanos”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, Núm. 34, 2007, (consultado en <http://dialnet.unirioja.es/>, rescatado el 18 de febrero de 2010).

Castellanos pone en boca de Dido las palabras que expresan la tragedia de la mujer, esclava de su destino, sierva, de un mundo injusto fraguado por los hombres.⁵⁴

Y poco más adelante complementa la idea afirmando que “El drama es renovado por Rosario, ahondando en la experiencia de la víctima, centrando los hechos en la elegía que Dido misma eleva [...]”⁵⁵. Si bien Alejandro Avilés se equivoca al suponer que Rosario Castellanos renueva el mito y le da un giro al texto de Virgilio, consigue encontrar ciertos aspectos que pueden ser considerados como rasgos estilísticos del poema. Él observa, acertadamente, en las citas anteriores, dos de las diferencias más notables entre ambos textos, pero que no son privativas del de Castellanos: que los hechos en la “Lamentación de Dido” son contados por Dido misma y que ofrece, previo al encuentro con Eneas, una síntesis de su juventud, una juventud que, como él asevera, “expresa la tragedia de la mujer” y su “trágico destino”. Se trata de una formación femenina tradicional que la hace una víctima perfecta para la pasión. Sin embargo, este tipo de síntesis autobiográfica es un tópico tradicional de la disciplina retórica en la elaboración del discurso literario de las *Heroidas*.

Por otra parte, Alejandro Avilés se equivoca al afirmar que ella renueva la historia por el hecho de ahondar en la experiencia de la víctima, ya que esto mismo hicieron Virgilio y Ovidio. En conclusión, lo que hace Rosario Castellanos es resumir la juventud de Dido, pero completamente apegada a lo que de ella se sabe y tal como la ha conformado la tradición literaria, de acuerdo al modelo textual impuesto por la tradición desde las *Heroidas*. Otras serán las contribuciones de la autora, principalmente en el orden estilístico, además de caracterizar a Dido como un personaje mítico capaz de abstraer su propia trascendencia, formando con esto un tono analítico de carácter ontológico que no está presente en otros hipotextos.

Otra opinión unánimemente aceptada, con respecto a la “Lamentación de Dido”, es la que ofrece Carlos Monsiváis, quien, mediante una intrincada y confusa red conceptual, determina más acertadamente las

⁵⁴ Rosario Castellanos, *el verso, la palabra y el recuerdo*, recopilación de textos y notas de Sergio Nudelstejer B., México, Instituto Cultural-Mexicano Israelí-Costa-Amic Editores, 1984, p. 30.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 31.

aportaciones del poema y expone, según su punto de vista, la originalidad del mismo:

Dido, apasionada y abandonada, evoca a Eneas, refiere su proceso amoroso, su queja desfallece, recobra el ímpetu. A la condición tan común de la *mujer dejada*, Rosario la encumbra con un lenguaje intenso, donde el acento neoclásico se niega a sí mismo y se vuelve moderno. Expresada con tal vehemencia, la circunstancia cotidiana del abandono se transfigura y se torna escena trágica.⁵⁶

Rosario Castellanos echo mano de una tragedia amorosa que involucra personajes míticos de enorme relevancia para la cultura occidental justamente para magnificar una circunstancia cotidiana de abandono, elevando el abandono a un drama histórico en el que por tradición los personajes protagónicos son héroes de la antigüedad, seres emparentados con alguna deidad o descendientes de una noble casa, historia con la que cualquier ser humano puede identificarse en cuanto a la circunstancia amorosa: “El ama de casa, cualquier ama de casa es Dido [...]”⁵⁷

Es común que otros críticos designen a Rosario Castellanos como la poeta que reivindica la pasión de la reina abandonada⁵⁸ y, en cambio, se tenga a Virgilio por un poeta insensible, parco en la expresión y poco preocupado por la mala fortuna y el sufrimiento de Dido, entregado exclusivamente a su objetivo épico.

Este tipo de juicios en torno a la gran obra de Virgilio parece tambalear si se leen las últimas páginas del libro cuarto de la *Eneida* en las cuales el desengaño y sufrimiento de Dido, expresados parcialmente en narraciones y en parte mediante largos monólogos, resultan desgarradores y angustiantes. En esos últimos versos podemos apreciar los arrebatos de los que es víctima Dido y la forma cómo ansía tomar venganza antes de entregarse a la muerte al sentirse burlada:

⁵⁶ *Ibid.*, p. 129 (subrayado del autor).

⁵⁷ *Loc. cit.*

⁵⁸ Como ejemplo de este tipo de opiniones que hacen una lectura superficial de la *Eneida* se encuentra la de Germaine Calderón: “Rosario trata el problema desde dentro. Al poeta clásico le interesa resaltar la figura del héroe, ve el problema desde fuera. No le importa la angustia de Dido ni el amor que Eneas siente por ella: lo único que le importa es que éste debe cumplir los designios de los dioses y fundar Roma; es lo único a lo que debe atender, es el único camino que debe seguir. En Virgilio nos sacude el destino de Eneas; en Rosario la pasión de Dido.” (*El universo poético de Rosario Castellanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, p. 43).

Flaventesque absicca comas: “Pro Jupiter! ibit
 Hic, ait, et nostris illuserit advena regnis?
 Non arma expedient, totaque ex urbe sequentur
 Diripientque rates alii navalibus? Ite,
 Ferte citi flammas, date vela, impellite remos...
 Quid loquor? Aut ubi sum? Quae mentem insania parentem?...
 Infelix Didi! Nunc ta cacta impia tangunt?
 Tum decuit, cum sceptras dabas... En dextra fidesque,
 Quem secum patrios ajunt portare Penates,
 Quem subiisse umeris confectum aetate parentem?...
 Non potui abreptum divellere habeas et undis
 Spargere? Non socios, non ipsum absumere ferro
 Ascanium patriisque epulandum apponere mensis?
 Verum anceps pugnae fuerat fortuna... Fuiset!
 Quem metui moritura? Faces in castra tulissem,
 Implessemque foros flammis, memet super ipsa dedissem...⁵⁹

⁵⁹ Es importante precisar, que sin importar la traducción al español que se tome de la *Eneida*, y las diferencias entre las versiones versificadas y las prosificadas, el tratamiento y dramatización de Dido no sufre cambios importantes. Es por esto que es pertinente para este trabajo la traducción en verso de Rubén Bonifaz Nuño:

Y arrancando los dorados cabellos: “Por Jove! ¿Se irá éste
 -dijo -, y un extranjero habrá con nuestros reinos jugado?
 ¿No sacarán las armas, y seguirán de toda la urbe
 otros, y apartarán de los muelles mis barcos? Id raudos,
 llevad flamas, dad velas, poned fuerza a los remos...!
 ¿Qué digo? ¿O dónde estoy? ¿Qué insania muda mi mente?
 Infeliz Dido! ¿Ahora te alcanzan los hechos impios?
 Fue justo entonces, cuando dabas los cetros... ¿Diestra y fe miras
 De quien dice que porta consigo sus patrios penates,
 Quien soportó en sus hombros al padre por la edad quebrantado?...
 ¿No pude trizar su cuerpo desgarrado, y regarlo
 en las ondas? ¿No a sus socios, no matar con el hierro
 al mismo Ascanio, y darlo a comer en las mesas paternas?
 Mas dudosa sería la fortuna de la pugna... ¡Y si fuera!
 ¿A quién temí, moribunda? Antorchas a los reales llevara,
 colmara las cubiertas de flamas; al hijo y al padre
 con su raza extinguiera; encima me hubiera dado yo misma...
 (*Ibid.*, p. 87).

Un poco más adelante, cuando Eneas y sus compañeros han partido, Dido resuelve morir y profiere en su lecho entre las lágrimas y el desconsuelo estas palabras:

“Dulces exuviae, dun fata deusque sinebat,
Accipite hanc animam, meque his exolvite curis.
Vixi, et, quem dederat cursum fortuna, peregi;
Et nunc magna mei sub terras ibit imago.
Urbem praeclaram statui; mea moenia vidi;
Ulta virum poenas inimico a frate recepi;
Felix, heu! Nimium felix, si litora tantum
Numquam Dardaniae tetigissent nostra carinae!”⁶⁰

Finalmente, poco antes de quitarse la vida con la espada, fatal regalo de Eneas, dice sus últimas palabras, esperando que su ingrato amante cargue con la culpa de su muerte:

Diserta; atque illam media Inter. Talia ferro
Sed moriamur, ait. Sic, sic juvat ire sub umbras.
Aurita hunc oculis ignem crudelis ab alto
Dardanus et nostrae secum ferat omina mortis.”⁶¹

Cualquier lector notará que de ninguna manera el poeta es indiferente al sufrimiento de Dido. En consecuencia, se puede afirmar que en la *Eneida* está dado el personaje en todas sus dimensiones dramáticas hoy conocidas y que no existe argumento para tachar a Virgilio como un poeta indiferente al dolor de la reina de Cartago.

60

“Dulces prendas, mientras los hados y un dios consentían,
recibid esta ánima, y desatadme de estos cuidados.
Viví y llevé al cabo el curso que la fortuna me diera;
Y, ahora, magna irá bajo la tierra la imagen de mí.
Puse en pie una urbe preclara; mis murallas he visto;
Vengando a mi esposo, atraje penas al hermano enemigo;
feliz, ay, demasiado feliz, si sólo las costas
nuestras no hubieran tocado las quillas dardanias!”
(*Ibid.*, p. 89).

61

Dijo, e impresa el rostro en el lecho: “Sin vengar moriremos,
mas muramos” –dice. “Así, aun así, ir bajo las sombras consuela,
Beba con los ojos, desde alta mar, este fuego el cruel dárdano,
Y lleve los presagios de nuestra muerte consigo.”

Queda por aclarar sólo un aspecto que causa diferentes opiniones en la crítica, y se trata del contenido biográfico que algunos suponen es preponderante en el texto de Rosario Castellanos. Sin duda se puede argumentar que mediante la historia de Dido la autora externaba su propia tragedia amorosa; sin embargo, ella confesó que aunque el poema fue motivado por su experiencia amorosa decidió utilizar la historia de Dido, más que por decoro, porque ella representaba una imagen del abandono y la desgracia amorosa universal y eterna, consolidada por la tradición. La elección del personaje mítico parece responder, entonces, a un fin estético y dramático, más cercano a una búsqueda estilística que a un mero ejercicio catártico como ella misma comenta:

En este poema quise rescatar una experiencia, pero no me atreví a expresarla sino al través de una imagen dada en lo eterno, en la tradición: la imagen de Dido. La desgracia amorosa, el abandono, la soledad después del amor, me parecieron tan válidos y absolutos en Dido que los aproveché para expresar, referidos a mí, esos mismo sentimientos. Al través de ellos pude contar mi propia historia que era, desde luego, bastante más pobre.⁶²

José Emilio Pacheco, al hablar del valor y evolución de la poesía de Rosario Castellanos define a este tipo de procedimiento poético como ‘el recurso de la distancia’ definido como: “[...] el afán de objetivar confesiones y observaciones en un monólogo que se atribuye a un personaje reconocible o inventado.”⁶³

Es así que el afán de transmitir una lectura renovada del mito virgiliano, de acuerdo con la problemática femenina contemporánea, o la necesidad de equiparar su pena a la de Dido, no parece que fueran los motivos principales para la creación del poema.

Queda claro, una vez más, que Rosario Castellanos no reinventa ni actualiza la historia de Elisa, a la vez que no es su única fuente el texto de Virgilio, pues esa tradición que refiere no se reduce al poeta latino, y los atributos que la autora vio en el personaje mítico se fueron consolidando gracias a otros artistas. También, se puede afirmar con la cita anterior que en ningún momento pretendió modificar los valores simbólicos de Dido, ya que estas son características que vuelven atractivo al personaje y, al mismo tiempo, consigue una identificación de su tragedia amorosa, por trascendental o insignificante que haya sido, con

⁶² Carballo, *op. cit.*, p. 524.

⁶³ *El uso de la palabra*, p. 12.

la de la figura mítica⁶⁴, haciendo empleo de un arquetipo que magnifica su pena.

Al parecer Rosario Castellanos era plenamente consciente de que podía alterar los rasgos esenciales si así lo requería, a costa de provocar el rechazo de algunos lectores, debido a que el personaje mítico es, hasta cierto punto, invariable, ya que los valores atribuidos a su figura están canonizados por la tradición. Esto parece suceder porque, a pesar de que los seres míticos tienen su origen en textos religiosos y de que sus historias contienen, muchas de las veces, hechos socialmente reprochables a ojos de tal o cual época, el artista no las modifica en lo esencial porque su objetivo ante todo es estético; asume la tarea de tomar el mismo motivo o tema artístico, que muchos otros antes que él utilizaron antes, como un molde que llenan con su estilo⁶⁵.

Se puede suponer que el artista no pretende modificar los fundamentos teológicos o sociales de la época en que se originan las historias míticas, al retomarlas siglos después en un lienzo, en una ópera, o en un texto literario porque, precisamente, esas condiciones llevadas a los límites constituyen la esencia del personaje trágico y su valor dramático; cuando mucho, lo que hace es matizar ciertas acciones o proponer una lectura moral y política diferente a la original, sin desvirtuar los acontecimientos dramáticos trascendentales, con el objetivo de ser aceptado entre sus lectores o espectadores. Tal es la decorosa *Fedra* de Racine, respecto del *Hipólito* de Eurípides o *Las moscas* de Sartre, en correspondencia con la *Orestíada* de Esquilo.

⁶⁴ En palabras de Bernadette Bricout esta empatía sucede porque “Para el lector occidental, el encuentro con los mitos literarios evocados desde la abundancia desconcertante de sus imágenes [...] siempre se asemeja a un retorno hacia sí mismo.” Define, asimismo, la vitalidad del mito y sus características reinterpretativas que permiten identificar nuestras emociones en el transcurrir de la tradición: “Estas figuras que constituyen los fundamentos de la cultura europea ¿qué han de decirnos acerca de nosotros mismos? Este viaje al país de los textos-palimpsestos no tiene, en modo alguno, un gusto excesivo por el pasado: se trata de una ‘regresión dinámica.’” (Bricout, *Loc. Cit.*).

⁶⁵ En cuanto al tratamiento que debe dar el poeta trágico a la tradición, Rosario Castellanos es fiel al precepto de Aristóteles, según el cual “no se deben deshacer las tramas o argumentos tradicionales; me refiero, pongo por caso, a que Clitemnestra ha de morir a manos de Orestes [...] Conviene, sin embargo, que el poeta halle nuevas invenciones y use bellamente las recibidas.” (*Poética*, trad. Juan David García Bacca, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1946, p. 21).

Incluso, se puede apreciar que al nombrar las obras, en este caso las *Tragedias*, es necesario precisar al autor (cosa que no sucede con *Don Quijote de la Mancha*, por ejemplo), debido a que el personaje y su historia no son creación de los autores sino producto de la tradición. Esto prueba que los escritores ofrecen una versión más de tal o cual tragedia, contada con su estilo y haciendo a veces significativas variaciones con respecto de textos originarios. Es así, que la tradición permite la mimesis temática, en el caso de la tragedia clásica; lo que no torna esto en una tarea fácil porque el autor es consciente de que será comparado en cuanto al valor poético y dramático con las versiones ya consagradas, mismas que pueden ser conocidas ampliamente por los lectores.

4.4. *Análisis comparativo de “Lamentación de Dido” con sus fuentes clásicas*

Ahora bien, Rosario Castellanos, como tantos otros artistas, aporta su estilo poético para contar la historia de Dido con el valor dramático que ya poseía, mediante un tipo textual que imita en gran medida a su hipotexto más claro: las *Heroidas* de Ovidio. Y para comprobar esta filiación es necesario, antes del análisis retórico y estilístico del poema de la autora mexicana, llevar a cabo un ejercicio de comparación argumental entre ambos textos. La forma de contraponer ambas versiones es partiendo de la carta ficticia de Ovidio, con la finalidad de observar cómo está compuesta y cuál es la naturaleza de la pasión que expresa, explicando, al mismo tiempo, las similitudes y diferencias en estos aspectos con el poema de Rosario Castellanos.

Primeramente, esta larga epístola ovidiana parte del artificio de estar escrita por la reina de Cartago en el momento en que ha determinado quitarse la vida, al enterarse de la partida secreta de su amante Eneas, quien pretende seguir su destino que ha de culminar con la fundación de la casta romana, según los designios divinos. Dido en esta carta utiliza toda clase de razones y de sinrazones para retenerlo en Cartago. El texto está repleto de intentos desesperados por evitar que parta. En un principio ella trata de hacerle ver lo absurdo que resulta el partir hacia lo desconocido, dejando tras de sí un poderoso cetro y un amor incon-

dicional; asimismo, le reprocha su ingratitud y la insensibilidad que demuestra ante el dolor que ella padece⁶⁶:

Certus es ire tamen miseramque relinquere Didon,
 Atque idem uenti uela fidemque ferent?
 Certus es, Aenea, cum fodere soluere naues
 Quaeque ubi sint nescis, Itala regna sequi?
 Nec noua Cartago, nec te crescentia tangunt
 Moenia nec sceptro tradita summo tuo?
 Facta fugis, facienda petis; quaerenda per orbem
 Altera, quaesitast altera terra tibi!
 Ut terram ingenias, quis eam tibi tradet habendam?
 Quis sua non notis arua tenenda dabit?
 Alter amor tibi restat? Habendast altera Dido?
 Quamque iterum fallas, altera danda fides?
 Quando erit ut condas instar Carthaginiis urbem
 Et uideas populos altus ab acre tuos?
 Omnia ut eueniant, nec di tua uota morentur,
 Unde tibi, quae te sic amet, uxor erit?⁶⁷

Después, el tono de la carta cambia; en primer lugar, ya no se trata de un discurso de interpelación sino de un soliloquio en el cual describe la magnitud de su pasión y lo inerme que es ante ella:

⁶⁶ La edición que utilizó para citar las *Heroidas* es la que ofrece la traducción de Antonio Alatorre, misma que ha sido referida anteriormente; en adelante para diferenciarla de la edición de Gredos se añadirá el apellido del traductor.

⁶⁷ “Así, pues, ¿estás resuelto a marcharte y abandonar a la pobre Dido? ¿Los mismos vientos habrán de llevarse tus velas y tus promesas? ¿Estás resuelto a desatar tus naves, desligándote al mismo tiempo de tus juramentos, y proseguir en busca de esos itálicos reinos, cuando no sabes siquiera en dónde se encuentran? Así, pues, ¿no te seduce esta Cartago naciente, ni sus muros que lentos se yerguen, ni la soberanía brindada a tu cetro? Pero no: abandonas lo que ya está hecho, y te lanzas en busca de lo que está por hacerse. ¡Después que has buscado y conquistado una tierra, te es preciso, lanzarte por todo el orbe, en busca de otra! Y cuando halles esa tierra, ¿quién te la habrá de ceder? ¿Quién habrá de entregar sus campos para que unos extranjeros los posean? ¿Te está reservado otro amor? ¿Te espera otra Dido? ¿Irás a empeñar otra vez tu palabra, para otra vez quebrantarla? ¿Y cuándo será el día en que fundes una ciudad comparable a Cartago, y veas los pueblos subyugados desde lo alto de tu ciudadela? Pero si todo esto se cumple; si los dioses no retardan el fin de tus anhelos, ¿en dónde encontrarás otra mujer que te ame como yo te amo?” (*Heroidas*, trad. Alatorre, p. 170).

Uror, ut inducto ceratea sulphure taedae;
 [Ut pia fumosis addita tura focis.
 Aeneas oculis semper uigilantis inhaeret,]
 Aenean animo noxque diesque refert.
 Ille quidem male gratus et ad mea munera surdus
 Et quo, si non sim stulta, career uelim.
 Non tamen Aenean, quamuis male cogitat, odi,
 Sed queror ifidum quaestaque peius amo.⁶⁸

Vale la pena destacar en esta cita que, en comparación, Rosario Castellanos hace uso de la misma metáfora que Ovidio en este fragmento para expresar la pasión de Dido en su poema: “Y convertida en antorcha yo no supe iluminar más que el desastre.” (“Lamentación”, p. 59), aunque, como se verá en el capítulo siguiente, este recurso y otros de la misma naturaleza tienen un efecto poético diferente al que provoca el texto de Ovidio.

Siguiendo nuevamente la epístola, una vez que Elisa ha expresado su penoso estado, en el que a pesar de todo no cabe el odio, acusa de insensible y de traidor a Eneas. Es en estos versos donde Ovidio consigue uno de los momentos más arrebatados y bellos, al contraponer la imagen egoísta del príncipe troyano a la del amor, simbolizada en Venus, su madre, además de compararlo con los elementos que tienen una naturaleza similar a la de su duro corazón:

Matris ab ingenio dissidet ille suae.
 Te lapis et montes innataque rupibus altis
 Robora, te saeuae progenerae ferae,
 Aut mare, quale uides agitari nunc quoque uentis,
 Quo tamen aduersis fluctibus ire paras.⁶⁹

⁶⁸ “Estoy ardiendo, como una antorcha impregnada de azufre, como el divino incienso que se quema en los altares humosos. No se desprende la imagen de Eneas de mis ojos perpetuamente en vigilia; la noche y el día me recuerdan siempre a Eneas. Pero él es desagradecido, y sordo a mis regalos. Quisiera olvidarlo, pero ¡soy tan poco dueña de mi misma! No puedo odiar a Eneas, a pesar de sus desdenes; sólo me quejo de su infidelidad, y con mis quejas se acrecienta mi amor...” (*Ibid.*, p. 172).

⁶⁹ “¡Qué distinto eres tú de tu madre, la diosa de los Amores! A ti te han engendrado las rocas, los robles que crecen en los altos peñascos, las fieras sin entrañas, o ese mar, que ves ahora agitado por los vientos, y que, sin embargo, te aprestas a cruzar, desafiando el furor de sus olas!” (*Heroidas*, trad. Alatorre, p. 172).

Cabe decir que en los versos anteriores la manera cómo es descrito Eneas, desde la desesperación y la impotencia de Dido, se caracteriza, al igual que en el poema de Castellanos, por las comparaciones del héroe con el viento, los mares y todos aquellos elementos naturales que no están sujetos a nada, que son mudables y caprichosos. Al mismo tiempo, y en oposición a Eneas, Dido misma se define como un ser estable y arraigado, apegado a la tierra, símbolo por excelencia de la feminidad en occidente. Según la retórica a esta figura discursiva de descripción de carácter y costumbres de los personajes se le da el nombre de *etopeya*⁷⁰, y se agrupa dentro de las figuras de definición y descripción emparentadas con las series y repeticiones. Por la naturaleza discursiva del poema el uso de esta figura es abundante, tanto para caracterizar a Dido como a Eneas con el objetivo de definir sus roles en la historia que tejen las divinidades y, así, justificar los hechos que se suceden hasta el fin del idilio. En la poética de Rosario Castellanos esta figura se expresa de modo similar que en la de Ovidio para ambos personajes, primero, refiriéndose a Eneas como un hombre siempre inconforme y ambicioso:

Y hombre de paso; hombre
Con el corazón puesto en el futuro.⁷¹

Enseguida, Dido se califica como un ser terrestre, como un elemento inmóvil, materializado en el sauce, para conseguir un contraste dramático con el hombre-viento:

La mujer es lo que permanece; rama de sauce que llora en las
Orillas de los ríos (“Lamentación”, p. 58).

⁷⁰ Azaustre, Antonio, Juan Casas *et al.*, *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 1997, p. 122.

⁷¹ *Poemas: 1953-1955*, México, Metáfora, 1957, p. 58. (Para el caso de las citas de la “lamentación de Dido” he decidí recurrir a la primera edición y no a *Poesía no eres tú*, ya que en esta subsecuente recopilación el texto contiene una división estrófica y métrica distinta, además de variaciones léxicas mínimas en algunos versículos. Por lo demás estas modificaciones responden a los cambios de tipografía y de edición elegidos por la autora, mismos que no alteran en lo esencial el poema; sin embargo, considero que la primera aparición impresa representa un acercamiento más objetivo al momento de la producción del texto. Por otra parte en adelante citaré el poema como “Lamentación” seguido del número de página entre paréntesis en el texto.).

En los siguientes versos remarca su naturaleza femenina comparándola con la de la raíz; además, con esto, produce un efecto adicional: identificar su ceguera pasional y su aferramiento a Eneas con los atributos de la raíz:

Lo amé con mi ceguera de raíz, con mi soterramiento de raíz,
con mi lenta fidelidad de raíz (“Lamentación”, p. 58).

Y, finalmente, en la última parte de la “Lamentación de Dido”, reitera la relación desigual entre Dido-sauce y Eneas-viento:

Nada detiene al viento. ¿Cómo iba a detenerlo la rama de sauce que
llora en las orillas de los ríos.(“Lamentación”, p. 60).

Sin embargo, el príncipe troyano no sólo encarna un estereotipo de carácter sexual sino que, desafortunadamente para Dido, posee habilidades con que los dioses, según la tradición, lo han dotado; de ellas la más eficaz es su elocuencia, pues gracias a esto logra embelesar y conmover a Elisa con el relato de la caída de Troya y de su largo peregrinar llevando consigo a sus sagrados penates y a su hijo Iulo. Es así que en el enamoramiento de la reina, en ambos textos, juega un papel importantísimo la piedad que siente hacia el náufrago, lo mismo que la obligación de ofrecerle hospitalidad, siendo éste uno de los máximos valores del mundo antiguo. Sin embargo, al saber de la inminente partida de Eneas, Dido ve en él a un ser mentiroso y perjuro, que la ha engañado hábilmente con relatos falsos y que se ha aprovechado de su hospitalidad en tanto pudiera zarpar para continuar su camino. En la carta ovidiana este desengaño se expresa con ira y como un castigo por haber caído en el supuesto juego del troyano:

Ignibus ereptos obruet unda deos!
Sed neque fers tecum, nec quae mihi, perfide, iactas,
Presserunt umeros sacra paterque tuos.
Omnia mentiris, neque enim tua fallere lingua
Incipit a nobis primaque plector ego.
Si quaeras ubi sit formosi mater Iuli,
Occidit a duro sola relictia uiro.
Haec mihi narraras; at me mouere! Merentem
Ure; minor culpa poena futura meast.⁷²

⁷² “Pero no: tú no los llevas contigo, y no son ciertas las cosas de que ante mí te jactas; es falso que hayas llevado en tus hombros a tu padre, que hayas cargado esas cosas sagradas; todo en tu boca es mentira; y no soy yo la primera

Comparando estos últimos versos con los del poema de Rosario Castellanos, se puede apreciar que esa caracterización de Eneas como un artífice de la seducción, y como un hombre insensible que se ha aprovechado del amor, mientras lo necesita, está expresada en términos semejantes, lo mismo que la queja de Dido. La única diferencia es que en Rosario Castellanos encontramos frases categóricas que involucran a todo el género masculino:

Aquel Eneas, aquel, piadoso con los suyos solamente;
Acogido a la fortaleza de muros extranjeros; astuto, con astucias de bestia perseguida;
Invocador de númenes favorables; hermoso narrador de infortunios
[...] (“Lamentación”, p. 58).

Pero el hombre está sujeto durante un plazo menor a la embriaguez.
Lúcido nuevamente, apenas salpicado por la sangre de la víctima,
Eneas partió. (“Lamentación”, p. 59).

En cuanto a la hospitalidad como elemento decisivo en la tragedia vemos que en “Dido Aeneae” Elisa se lamenta por haberle ofrecido refugio al teucro y por no limitarse a lo que demanda la amabilidad:

Fluctibus eiectum tuta estatione recepi
Uixque bene audito nomine regna dedi.
His tamen officis utinam contenta fuissem,
Et mihi concubitus fama sepulta foret!⁷³

En cambio, en el poema de Castellanos la hospitalidad es un pretexto para encubrir el fatal idilio, lo que apunta a que la autora no concebía a Dido como una víctima absoluta del troyano:

Y el incendio vino a mí, la predación, la ruina, el exterminio
¡Y no he dicho el amor!, en figura de náufrago.

Esto que el mar rechaza, dije, es mío.

a quien ha engañado tu lengua, no soy la primera a quien has atormentado.” (*Heroidas*, trad. Alatorre, p. 176).

⁷³ “Cuando fuiste arrojado por las olas, yo te abrí las puertas de un refugio tranquilo, y, no bien supe quién eras, puse a tus pies todo mi reino. ¡Ojalá me hubiese limitado a esos favores, y la idea de compartir mi lecho contigo hubiese permanecido por siempre sepultada”. (*Loc. cit.*).

Y ante él me adorné de la misericordia como del brazaletes de más precio. (“Lamentación”, p. 57).

Pero este abandono funesto es parte de un destino que se teje desde su juventud, en el texto de Ovidio encontramos una síntesis biográfica de Dido, precedida de una honda queja que expresa el mal hado que siempre la ha perseguido. Este recuento, como ya se ha apuntado antes, destaca por ser constitutivo de varios de los textos de las *Heroidas* y porque en la “Lamentación de Dido” ocupa un lugar preponderante, además de contener elementos que son reinterpretaciones o invenciones de la autora, mismos que han causado diversas opiniones en torno al supuesto contenido autobiográfico que expresan. En la carta esa síntesis biográfica se narra del siguiente modo:

Durat in extremum uitaeque nouissima nostrae
 Prosequitur fati, qui fuit, ante, tenor.
 Occidit Herceas coniux mactatus ad aras,
 Et sceleris tanti praemia frater habet.
 Exul agor cineresque uiri patriamque relinquo
 Et feror in duras hoste sequente uias.
 Adplicor ignotis patrique elapsa fretoque
 Quod tibi donauit, perfide, litus emo;
 Urbem constitui lateque patentia locis.
 Bella tument; bellis peregrina et femina temptor,
 Uixque rudis portas urbis et arma paro;⁷⁴

Vale la pena resaltar en la cita anterior que Ovidio, a través de la voz de Dido, nos ofrece aquellos hechos que la tradición ha preservado hasta nuestro tiempo. No hay en esto diferencias con la *Eneida*, pero se encuentran elementos que aumentan el dramatismo de la historia, tales

⁷⁴ “Se ensaña contra mí hasta lo último, y acosa los días postreros de mi vida, la misma maldición del hado que hasta hoy me ha perseguido: mi esposo cayó asesinado ante los mismos altares herceos, y mi hermano goza del fruto de ese crimen horrendo; yo quedo condenada al destierro; abandono la patria y las cenizas de mi esposo; me lanzó a través de caminos durísimos, perseguida por mi enemigo; llego finalmente a tierras desconocidas, después de haberme librado de mi hermano y de los mares, y compro estas playas que he puesto a tus pies, ¡oh pérfido! Fundo después una ciudad y levanto del suelo murallas que abrazan un círculo inmenso, y que causan la envidia de los reinos vecinos. Surgen guerras, y yo, una mujer, una extranjera, tengo que ejercitarme en combates; pongo puertas a la ciudad aún a medio edificar, y preparo las armas.” (*Op. cit.*, p. 178).

como el reproche a Eneas por rechazar el trono que se le ofrece, y la proeza que supone a una mujer peregrinar por los mares, fundar y dirigir sola un estado, así como enfrentar guerras, ámbitos totalmente ajenos a su formación tradicional. Este mismo tratamiento o caracterización de Dido está presente en la “Lamentación de Dido”, aderezado por una larga narración de cómo fue la mocedad de la futura reina de Cartago, según los esquemas tradicionales de la educación femenina, mismos que prevalecieron en la cultura occidental hasta hace no muchos años. Seguramente estos mismos principios fueron inculcados a Rosario Castellanos dentro de la sociedad tradicionalista en que creció, aislada en los Altos de Chiapas, hasta que pudo librarse de ellos y asumir responsabilidades y roles para los que no se sentía preparada. Es por esto que una lectura biográfica del poema es posible y, por lo mismo, la crítica se ha dedicado a desentrañar e interpretar todo aquello que remita a la experiencia vital de la autora. Añádase a lo anterior que Castellanos expone en varias ocasiones su lamentable vida amorosa que no pudo remediar a pesar de ser una mujer brillante y de carácter firme, lo que hace suponer que sintió una profunda empatía por la historia relatada a través del mito de Elisa.⁷⁵ Es así como se inicia la “Lamentación de Dido”, con el recuento histórico de la vida de Dido⁷⁶:

Guardiana de las tumbas; botín para mi hermano, el de la corva garra
de gavilán;
Nave de airoas velas, nave graciosa, sacrificada al rayo de las
tempestades;
Mujer que asienta por primera vez la planta del pie en tierras desoladas
Y es más tarde nodriza de naciones, nodriza que amamanta con leche
de sabiduría y de consejo;
Mujer siempre, y hasta el fin, que con el mismo pie de la sagrada
peregrinación
Sube –arrastrando la oscura cauda de su memoria-
Hasta la pira alzada del suicidio. [...] (“Lamentación”, p. 55).

Yo era lo que fui: mujer de investidura desproporcionada con la flaqueza
de su ánimo.

Y, sentada a la sombra de un solio inmerecido,

⁷⁵ *Vid.*, supra cita 56.

⁷⁶ Cabe aclarar que todos estos elementos forman parte de los tópicos tradicionales que la disciplina retórica prescribe para elaborar discursos de esta naturaleza, como se demostrará en el capítulo dedicado a este propósito.

60 *La tradición Clásica en la poesía de Rosario Castellanos*

Temblé bajo la púrpura igual que el agua tiembla bajo el légamo.
Y para obedecer mandatos cuya incomprensibilidad me sobrepasa
recorrí las baldosas de los pórticos con la balanza de la justicia entre
mis manos
Y pesé las acciones y declaré mi consentimiento para algunas –las más
graves-. (“Lamentación”, p. 56).

Enseguida se presenta la parte que corresponde a esa formación tradicional de Dido, llena de paz y de confianza; una juventud que transcurre en la rutina del estudio y los deberes sociales; excelente preámbulo para la tragedia que sobrevendrá:

De mi madre, que no desdeñó mis manos y que me las ungió desde el
amanecer con la destreza,
Heredé oficios varios; cardadora de lana, escogedora del fruto que
ilustra la estación y su clima,
Despabiladora de lámparas.

Así pues tomé la rienda de mis días: potros domados, concedores del
camino, reconocedores de la querencia.
Así pues ocupé mi sitio en la asamblea de los mayores.
Y a la hora de la partición comí apaciblemente el pan que habían
amasado mis deudos.
Y con frecuencia sentía deshacerse entre mi boca el grano de sal de un
acontecimiento dichoso.
Pero no dilapidé mi lealtad. Lo atesoraba para el tiempo de las
lamentaciones, [...]

De este modo transcurrió mi mocedad: en el cumplimiento de las
menudas tareas domésticas; en la celebración de los ritos cotidianos; en
la asistencia a los solemnes acontecimientos civiles.

Y yo dormía, reclinada mi cabeza sobre una almohada de confianza.
 (“Lamentación”, p. 56).

Siguiendo a Ovidio, vemos que en la carta de Dido a Eneas, después de la síntesis biográfica, y ya próximo el final del texto, Dido utiliza su último recurso: hacerle saber a Eneas que tal vez morirá embarazada, culpándolo de la muerte de esa inocente víctima. Este detalle de la vida de Dido es clave en el desarrollo de la tragedia ovidiana, pero Rosario Castellanos lo omitió seguramente porque, en el afán de equiparar su experiencia amorosa con la de Elisa, este elemento maternal excedía al desenlace funesto que ella pretendía expresar a través del mito. Así su-

cede, también, con el detalle de la espada, triste regalo de Eneas con que la reina se inmola, pues la autora prescinde de este pasaje paradójico y patético por considerarlo irrelevante. Sin embargo, Rosario Castellanos no desdeña un último matiz pasional, herencia de Ovidio, y que lleva a la tragedia al punto más álgido, al límite de la enajenación: la demencia. Se trata del momento en que echa por tierra todo lo que posee, incluso su dignidad, pues, ya para entonces, ha olvidando su investidura y la admiración del pueblo que gobierna, mismo que veía en su persona un símbolo de la paz, de la sagacidad y del buen gobierno. Así, cegada por la desesperación, la Dido de Ovidio comienza a proferir desatinos que espera sean argumentos para que el naufrago no zarpe en busca de la aventura:

Si tibi mens auidast belli, si quaerit Iulus
Unde suo partus Marte triumphus eat,
Quem superet, nequid desit, praebemus hostem;
Hic pacis leges, hic locus arma capit.⁷⁷

Y si el temor a cumplir juramentos de fidelidad conyugal no lo anima a quedarse, ella ofrece ser no más que su querida. Así es cómo la reina se postra completamente ante su amante:

Si pudet uxoris, non nupta, sed hospita dicar;
Dum tua sit, Dido quidlibet esse feret.⁷⁸

En la “Lamentación de Dido” este momento patético se expresa en un tono reflexivo, y se da cuenta clara de cómo esa pasión exacerbada la ha llevado al descuido del gobierno y al olvido de las responsabilidades y compromisos:

Ah, los que aman apuran tósigos mortales. Y el veneno enardeciendo su sangre, nublando sus ojos, trastornando su juicio, los conduce a cometer actos desatentados; a menospreciar aquello que tuvieron en

⁷⁷ “Si tu espíritu anhela guerras, aquí las tendrás; si Iulo ambiciona victorias ganadas con su propio esfuerzo, yo le daré, para que nada le falte, un enemigo a quien vencer: si en Cartago reinan leyes pacíficas, también hay lugar para guerras.” (*Heroidas*, trad. Alatorre, p. 183).

⁷⁸ “Si te avergüenza de que me llame tu esposa, no llevaré el nombre de tal; seré sólo la mujer que te dio asilo: con tal de ser tuya, Dido acepta cualquier cosa.” (*Loc.cit.*).

62 *La tradición Clásica en la poesía de Rosario Castellanos*

más estima; a hacer escarnio de su túnica y a arrojar su fama como pasto para que hocen los cerdos.

Así aconsejada de mis enemigos, di pábulo al deseo y maquiné satisfacciones ilícitas y tejí un espeso manto de hipocresía para cubrirlas.[...] (“Lamentación”, p. 59).

Mirar, aquí y allá, esparcidos los instrumentos de la labor. Mirad El ceño del deber defraudado. Porque la molicie no había Reblandecido los tuétanos. (“Lamentación”, p. 59).

En los últimos versículos la insistencia en mostrar los resultados de sus actos de un modo vivo y detallado, llamando la atención del lector, se logra mediante la *evidentia* o *demostratio*, que es una figura de definición y descripción empleada con bastante frecuencia en los discursos de tipo demostrativo para poner a la vista de quien lo recibe pruebas increpantes. También se suele usar para causar compasión, si es éste el objetivo del orador.⁷⁹

Y, una vez que Eneas ha partido, Dido es presa de la locura. Contempla, al fin, con vergüenza, el desastre que ha ocasionado su pasión por Eneas y observa cómo su figura es motivo de compasión:

He aquí que al volver ya no me reconozco. Llego a mi casa y la encuentro arrasada por las furias. Ando por los caminos sin más vestiduras para cubrirme que el velo arrebatado a la vergüenza; sin otro cingulo que el de la desesperación para apretar mis sienes. Y, monótona zumbadora, la demencia me persigue con su aguijón de tábano.

Mis amigos me miran al través de sus lágrimas; mis deudos vuelven el rostro hacia otra parte. Porque la desgracia es espectáculo que algunos no deben contemplar. (“Lamentación”, p. 60).

Ambos textos concluyen con un tono sentencioso que pretende llevar a la posteridad la esencia trágica del personaje. Pero, en el caso de la heroída, el deseo de Dido es que se escriba en el mármol funerario cuál fue el motivo que la orilló al suicidio:

⁷⁹ Una explicación complementaria añade que: “resulta frecuente acompañar tales pasajes con ‘verbos’ de visión (ver, mirar, atender...) y apóstrofes al lector, acentuando así la intención actualizadora.” (Antonio Azuastre, *op. cit.*, p. 124, nota 47).

Præbuit Aeneas et causam mortis et ense;
Ipsa sua Dido concidit usa manu.⁸⁰

En cambio, en la “Lamentación de Dido” se cierra con una sentencia diferente en la que Elisa reflexiona sobre su propia trascendencia como alegoría del dolor:

Ah, sería preferible morir. Pero yo sé que para mí no hay muerte.
Porque el dolor -¿y qué otra cosa soy más que dolor?- me ha hecho eterna. (“Lamentación”, p. 60).

Así, desde la muerte, la Dido de Rosario Castellanos es consciente de su eternidad y de su valor para la tradición de la que somos herederos, siendo este tono analítico su principal aportación literaria, lo que hace que su poema no sea un discurso furibundo de imprecación al héroe troiano, sino una revisión, en la voz de su protagonista, de cómo se llevó a cabo el proceso para que el mito de Dido se transformara en el arquetipo de la mujer abandonada y del dolor, que en gran medida se debe a la belleza de la historia y a su fuerza dramática. Se puede afirmar, por lo tanto, que la “Lamentación de Dido” es una explicación mítico-poética de cómo se consolida un personaje en la tradición occidental y de cómo éste se actualiza para ofrecer nuevas reinterpretaciones.

Finalmente, cabe mencionar que Rosario Castellanos consigue el éxito con este poema debido a un profundo conocimiento de los textos literarios en que se había presentado dicho personaje; además de una madurez poética para poder aportar una voz singular que la pudiera contar entre los artistas que han dado su versión estilística de la historia de Dido, y que lo han hecho de manera afortunada. Más aún, Rosario Castellanos debió de saber que cuando un lector tiene los antecedentes, no sólo de los textos de donde proviene originalmente algún personaje sino que, además, conoce las posteriores reinterpretaciones literarias consagradas por la tradición, califica a un nuevo hipertexto poético o prosístico según la calidad en el estilo y su valor dramático en comparación con los hipotextos que ya conoce, sin buscar la originalidad de lo relatado.

No sería afortunada, por ejemplo, una versión moderna en que Fedra eludiera su destino trágico, eligiendo a su hijastro como amante en venganza por las infidelidades de su esposo, como una clara muestra de conciencia de género. Tampoco sería prudente hacer un texto en el

⁸⁰ “Fue la causa Eneas; él dio la mortífera espada: / Y sucumbió Dido a manos de sí misma.” (*Heroidas*, trad. Alatorre, p. 185).

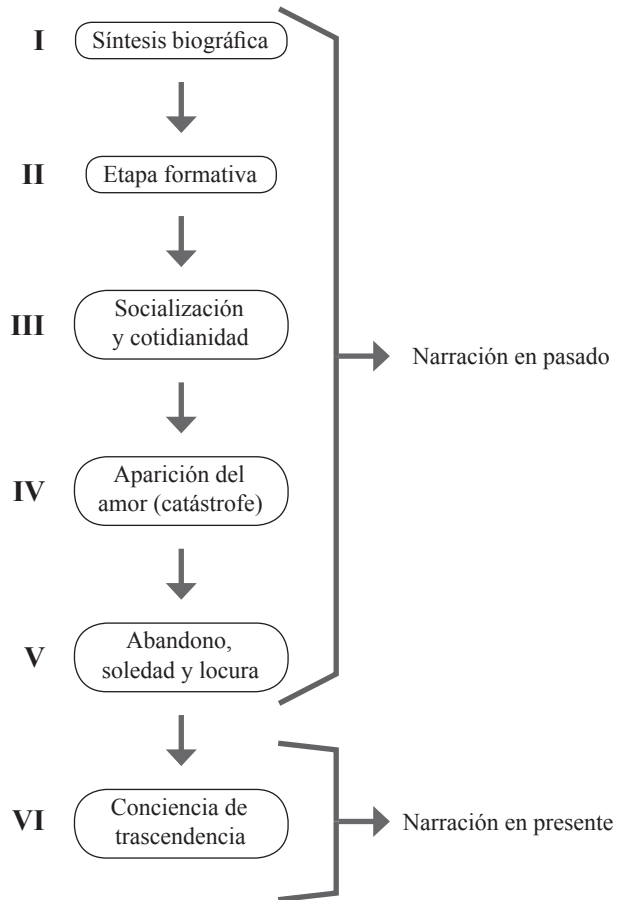
que Dido cobrara la vida de Eneas, eludiendo el suicidio para optar por la autosuficiencia femenina en el gobierno de su estado. Tal error pudo ser una de las causas de que los dramas de Rosario Castellanos, *Salomé* (1952) y *Judith* (1956), fueran un fracaso, en cuanto al valor dramático y que se trataran con indiferencia por la mayoría de los críticos de esos años. En cambio, en el poema caracteriza a Dido como una mujer que espera desde su juventud un encuentro desafortunado con el amor y se reserva para afrontar el abandono. Es una mujer que acepta su destino y que es consciente de sus desaciertos. Pero el éxito o el fracaso de un texto también pueden estar determinados por la forma literaria en que se exprese y, afortunadamente, Castellanos encontró la forma idónea y eligió el tipo de versificación más adecuado para la historia de Dido, siendo la “Lamentación de Dido” su texto de fuente mítica más logrado y de mayor trascendencia para la poesía mexicana.

Sin embargo, no basta con la comparación en un sentido meramente argumental o de tratamiento del mito para comprobar que el poema de Rosario Castellanos es un claro hipertexto de sus fuentes clásicas. Debe de corresponder en la estructura argumentativa y expositiva, así como en el estilo; para lo cual se requiere de un análisis detallado en estos rubros. Por lo tanto, el apartado siguiente está dedicado a dicho análisis.

4.5. *El estilo de “Lamentación de Dido”*

4.5.1 *Análisis temático-temporal*

Después del análisis comparativo del apartado anterior, es necesario elaborar un esquema en el que se dé cuenta de cómo Castellanos estructuró su texto, con el objetivo de demostrar que la autora lo conformó de acuerdo al desarrollo temático-temporal que compone la narración poética de cada una de las cartas de las *Heroidas*. En el caso de la “Lamentación de Dido” la irregularidad métrica obliga a que el poema siga este eje para su división estrófica y versal, lo que supone que la distribución esté subordinada a unidades temáticas. El esquema que a continuación presento muestra una división en seis partes que corresponden a las diferentes unidades temáticas que se van sucediendo en el relato poético; asimismo también señalo los tiempos que utiliza la autora:



En esta conformación destaca, en primera instancia, que el poema inicia y concluye con un tono reflexivo que da cuenta del papel de Dido en la tradición occidental como alegoría del dolor y del abandono amoroso. Este aspecto, que he definido anteriormente como la aportación más destacada de la escritora chiapaneca, no es fortuito, pues responde a su afán por obtener de las experiencias vitales una explicación trascendente que dé cuenta del comportamiento del ser humano y de la naturaleza de los móviles pasionales que lo conducen. Así lo explica ella misma ante Emmanuel Carballo, hablando de la poesía mexicana que va de Sor Juana Inés de la Cruz a José Gorostiza: “Su contenido no me parece importante. Tratan lo que a mí me disgusta: estados de ánimo. Es poesía sentimental, en la que se habla del amor, del abandono, de la tristeza, pero como experiencias que no se rescatan del fluir de la realidad.”⁸¹

Y más adelante, en la misma entrevista, complementa esta idea al exponer uno de sus principios poéticos: “La inteligencia es un elemento que no puede ni debe faltar en la poesía.”⁸² En consecuencia, la Dido de su poema es capaz de abstraer su propia experiencia amorosa (Cuadros I y VI del esquema) y puede acceder al conocimiento de su eternidad en el momento de decidir el suicidio. Es por esto que en esta última parte el tiempo empleado es el presente, ya que así se expresa un tono de calma y resignación que permite la desvinculación de las pasiones que movieron al personaje de modo insensato y además se sitúa la reflexión o sentencia en la actualidad⁸³. Se trata de un momento en que, por fin, Dido llega a esa comprensión de su destino y se entrega a él, desprendiéndose de todo lazo terreno para transformarse en una patética y hermosa alegoría. Ya desde uno de los fragmentos poéticos que comprenden el apartado I del esquema anterior adelanta esa conciencia de eternidad, a la que accede antes de decidir su muerte:

[...] Destinos

Como el mío se han pronunciado desde la antigüedad con palabras hermosas y nobilísimas.

⁸¹ Carballo, *op. cit.*, p. 526.

⁸² *Loc. cit.*

⁸³ Según la retórica clásica este efecto poético y discursivo se consigue gracias al empleo de la *traslatio temporum*, que es una figura de descripción y definición: “Consiste en un cambio de perspectiva temporal, por el que una acción pasada se traslada al presente del que lee, con lo que aquella se actualiza y refleja más vivamente [...]” (Azaustre, *op. cit.*, p. 125).

Mi cifra se grabó en la corteza del árbol enorme de las tradiciones.
 Y cada primavera, cuando el árbol retoña,
 Es mi espíritu, no el viento sin historia, es mi espíritu el que estremece
 y el que hace cantar su follaje. (“Lamentación”, p. 55).

Continuando con la explicación del esquema poético, resulta por demás interesante observar que cada uno de los apartados intermedios corresponden a los temas más relevantes, alrededor de los cuales gira gran parte del quehacer poético de Rosario Castellanos hasta finales de la década de los sesenta, con lo que la “Lamentación de Dido” resulta ser la síntesis de sus principales motivos poéticos. Éstos se van presentando de forma evolutiva: desde que el personaje toma conciencia del mundo que la rodea y de sí misma hasta el funesto encuentro con la pasión amorosa que la conduce a la locura y a la muerte. Estas y otras unidades temáticas fueron identificadas por Victor N. Baptiste en su tesis doctoral (1967) sobre la totalidad de los libros de poesía de Rosario Castellanos publicados hasta ese momento, pero que excluye, precisamente, los textos tratados en el presente estudio: los poemas “Lamentación de Dido” y “Testamento de Hécuba”. Aún así, su clasificación funciona para ellos, pues el crítico consigue sustraer los motivos principales que mueven su mundo poético⁸⁴ y que impregnan a toda la obra. Baptiste explica cada uno de ellos y la relación que tienen entre sí al conformar una trayectoria del sujeto lírico. El primero de ellos: conocimiento del narrador como individuo, concuerda con lo que se consigna en el recuadro II del esquema, sintetizando la juventud de Dido y la progresiva relación con el mundo que la rodea, en el que se ve forzada a desempeñar un rol tradicional; para Baptiste esta etapa se explica “como un despertar del hablante a un mundo seductor en que identifica su ser con los objetos de su alrededor.”⁸⁵ El tercer recuadro del esquema representa la etapa de confianza propiciada por una rutina apacible y por el desconocimiento del amor; en este recuadro se pueden incluir dos elementos que Baptiste designa como la relación del individuo con la sociedad y como lo cotidiano, pues en el poema esta etapa se caracteriza por la difícil integración de Dido al grupo

⁸⁴ Baptiste establece su clasificación de la siguiente manera: “(1) conocimiento del narrador como individuo; (2) conocimiento del amor; (3) la búsqueda de Dios; (4) la desilusión por causa del amor; (5) la soledad; (6) la maternidad; (7) la relación del individuo con la sociedad; (8) el mundo indígena de México, y (9) lo cotidiano.” (*La obra poética de Rosario Castellanos*, Chile, Ediciones Exégesis, 1972, p. 73).

⁸⁵ *Ibid.*, p. 74.

social al que pertenece, adiestrándose lentamente en el ejercicio de sus responsabilidades, consiguiendo adaptarse a un modo de vida rutinario, mismo que se caracteriza por la comodidad y la estabilidad. En la siguiente etapa (recuadro IV) sucede la catástrofe: la aparición del amor. En la poesía temprana de Rosario Castellanos este sentimiento siempre funciona como un elemento desestabilizador que provoca la pérdida de la racionalidad⁸⁶. Es común en esta concepción designar al amor como una etapa de éxtasis que siempre desemboca en la destrucción y el abandono. Baptiste ve en esto dos etapas, la primera denominada conocimiento del amor y la segunda: la desilusión por causa del amor. Para este crítico el amor se presenta, según esta poética, una vez que el individuo ha llegado a una conciencia de sí y del mundo que lo rodea: “Al madurar este conocimiento descubre el amor y se transporta por él a un éxtasis. Esto no dura y cae en una desilusión cercana a la muerte.”⁸⁷ Sobreviene entonces lo que representa el recuadro V, la soledad y la desilusión a causa del abandono de Eneas. Se trata de una etapa sumamente dolorosa en la que Dido toma conciencia de los desatinos y de los errores que la han perdido. En esa dependencia absoluta al amado la reina admite que le es imposible vivir entre la soledad y la vergüenza. Más aún, sabe que la ronda el fantasma de la locura y por eso decide su muerte. Finalmente, el

⁸⁶ En la entrevista con Carballo, Rosario Castellanos define el propósito y las consecuencias de la irrupción del amor en su poesía temprana: “El concepto del amor [...] es un concepto trágico: algo que pone en crisis lo que nos parece seguro, lo que rompe el egoísmo que nos protege de las heridas. De esas heridas es de lo que hablo. La única misión del amor es precisamente esa: exponernos a la herida y luego desaparecer. No es algo que pueda cumplirse y alcanzar su plenitud. Su misión es la de romper el círculo del yo en que estamos encerrados y, de ese modo, comunicarnos con los demás. Como nuestra esencia es el egoísmo, esa ruptura es sumamente dolorosa, y nunca llega más que al deseo de cicatrizar, al intento de cerrar el círculo. El amor es un elemento catastrófico.” (Carballo, *op. cit.*, p. 525). Este concepto del amor ya está presente en Virgilio donde esa paradoja sentimental caracteriza a Dido: “Para él el amor es siempre una enfermedad, una locura, un desvarío que, indefectiblemente, acaba mal. En el arranque de la pasión amorosa de Dido los dos términos (amor, y la desgracia que, como la *hybris* en la tragedia griega, aquel acarrea) ya aparecen juntos (I 748-9: *noctem trahebat infelix Dido longumque bihebat amorem*). de manera que a Dido en particular se la podía llamar la *infelix Dido*, por antonomasia, pues tantas veces la denomina el poeta de esta manera.” (Bartolomé Segura, *art. cit.*, p. 52).

⁸⁷ Baptiste, *loc. cit.*

poema cierra con ese tono sentencioso y analítico del inicio, del que ya he hablado antes, y que queda representado con el recuadro VI del esquema.

Pero además de la división temática que delimita las estrofas, encontramos otro elemento fundamental al interior de las mismas que posibilita dividir el poema en su estructura discursiva: el versículo. Se trata de la unidad métrica que, aparentemente, no es uniforme en cuanto a su extensión silábica y correspondencia rítmica, pero que, gracias a sus características apoyadas en unidades temáticas, concuerda a la perfección con el contenido y expresión de la “Lamentación de Dido”.

4.5.2 *La forma versicular*

En cuanto al aspecto formal del poema, Rosario Castellanos decide que el recurso métrico adecuado para construirlo no será el alejandrino castellano, pues no corresponde en la extensión conceptual con el latino empleado por Ovidio, sino el versículo, de clara filiación bíblica, debido al tono ceremonioso y arcaico que lo caracteriza, además de la libre extensión silábica.

Rosario Castellanos llegó, principalmente, al conocimiento y empleo de esta forma a través de la fuente versicular por excelencia, pues es ampliamente conocido que fue una ávida lectora de la Biblia⁸⁸ y reconoce a las Sagradas Escrituras como un cúmulo de textos que la influyeron de manera determinante para la creación, no sólo del poema sobre Dido, sino de toda su obra tanto narrativa como poética. En consecuencia, las lecturas del “Viejo testamento”, y en especial las lamentaciones de Jeremías, fueron fundamentales en la formación literaria de la autora; no es fortuito que el poema lleve el título de lamentación, aun cuando su fuente mítica es grecolatina. Basta con traer a colación la crianza que tuvo bajo un catolicismo tradicional, mismo que la puso en

⁸⁸ Para probar su afición por la lectura de los textos bíblicos cabe citar los testimonios de dos de sus compañeros de estudio y amigos cercanos, en primer lugar Dolores Castro, quien dice al respecto: “La Biblia siempre estaba al alcance de su mano, y muchos de sus poemas recordaban los salmos por la fuerza expresiva y hasta por la forma de versículos. ‘Lamentación de Dido’, por ejemplo.” (*A Rosario Castellanos, sus amigos*, Publ. Especial del año internacional de la mujer, México, Cía. Impresora y Litográfica Juventud, 1975, p. 17), y en segundo lugar, el testimonio de Emilio Carballido, quien apunta: “Leíamos el Viejo Testamento. Profundizábamos en los alaridos de Jeremías. Ella admiraba a Judith, a Ester [...]” (*Ibid.*, p. 109).

contacto desde muy pequeña con el estilo versicular que impregna gran parte de la Biblia para comprobar que tenía una conciencia estilística y discursiva de este recurso métrico y rítmico. Más tarde, ya iniciada su trayectoria literaria, hace uso de esa formación bíblica para escribir sus primeros textos poéticos. No es de extrañar que entre las publicaciones de sus primeros diez años de producción literaria se encuentren títulos tales como: *Apuntes para una declaración de fe* (1948), *Trayectoria del polvo* (1948), *Presentación al templo* (1952) y los poemas dramáticos *Salomé* (1952) y *Judith* (1956). Todos estos textos son contemporáneos del poema sobre la reina de Cartago que fue incluido en *Poemas 1953-1955*, libro que fue publicado en 1957, como ya he mencionado en apartados anteriores. Por lo cual a esta etapa se le puede definir como la de mayor influencia bíblica y, por esto mismo, es en la que predomina un tono ceremonioso y litúrgico a través de la imitación del versículo. La diferencia en esos primeros textos es que hace uso de los elementos estilísticos para tratar temas mundanos, despojándolos de sus fines originales; desde luego, en este aspecto no existe innovación por parte de Rosario Castellanos, pues la desacralización del lenguaje bíblico es corriente para la primera mitad del siglo XX.⁸⁹

⁸⁹ Precisamente entre aquellos autores que influyeron de manera determinante a Rosario Castellanos destacan dos de los más célebres cultivadores del versículo: Paul Claudel y Saint-John Perse; así lo confirma ella misma en la entrevista con Emanuel Carballo al hablar de sus influencias estilísticas: “[...] están presentes Saint-John Perse y Claudel, sobre todo en la ‘Lamentación de Dido’. Reunidas ambas corrientes producen algo diferente: mis propios poemas.” (Carballo, *op. cit.*, p. 525). Dichas influencias poéticas han sido identificadas también por críticos de la autora tales como Victor N. Baptiste quien refiere que “Las formas poéticas de Rosario Castellanos, sin duda, provienen de las mismas fuentes, por ser la poetisa consciente imitadora de los franceses Claudel y Saint Jean Perse y constante lectora de la Biblia.” (*op. cit.*, p.6). Se suele situar a estos dos autores junto con Walt Whitman entre aquellos que más emplearon esta forma poética al inicio del siglo XX: “Su utilización fue abundante a partir de los años veinte, por el modelo que supusieron poetas como Walt Whitman, Paul Claudel, Sain John Perse...” (Elena Varela Merino, Pablo Moíno Sánchez y Pablo Jauralde Pou, *Manual de Métrica Española*, Madrid, Castalia, 2005, p. 261.) Sin embargo, es necesario aclarar que en la poesía moderna se comienza a vislumbrar el versículo a partir del siglo XIX como una forma derivada de los versos de arte mayor, hasta constituirse en una estructura reconocible: “El verso largo de los románticos lo prepara y el verso largo de los modernistas, al caminar sobre pentadecasilabos, hexadecasilabos, etc.” (*Ibid.*, p. 262). No obstante reconocer la clara influencia

Ahora bien, en lo que respecta a la expresión del contenido, cabe decir que lo estructura de acuerdo con un modelo de retórica clásica de clara influencia ovidiana, que incorpora exitosamente a la forma versicular. En síntesis, la hábil unión de ambas tradiciones se presenta en su poema de manera afortunada, debido a que la autora conoce perfectamente las ventajas discursivas y líricas que son propias a cada uno de esos estilos literarios.

Para afianzar la idea de que Rosario Castellanos fue una artista perfectamente consciente de sus recursos poéticos, así como de sus fines estéticos, no se debe pasar por alto que desde su juventud se formó en el estudio de la filosofía y las letras universales, lo que le permitió obtener un cúmulo de herramientas para conformar su propio estilo.⁹⁰ Es así que resulta indispensable el análisis de ambas tradiciones por separado, con el objetivo de demostrar que la armonía y calidad de su composición poética más aclamada es producto de un delicado equilibrio entre la forma versicular en que está escrito y la expresión al estilo clásico que lo conduce.

Antes de comenzar la disección del versículo que emplea la autora es preciso llegar a una definición clara de esta forma métrica y, al mismo tiempo, conocer las virtudes expresivas y poéticas que ofrece su empleo. Según los especialistas en la materia, este tipo de construcción se sitúa entre los límites de la versificación y de la prosa poética y, por su naturaleza, comparte rasgos de ambos. Se puede decir, para ampliar este concepto, que:

Cuando el verso se alarga más allá de lo que el lector puede percibir como tal, es decir, en tiradas que sobrepasan las catorce-dieciocho sílabas, y no existe una serie rítmica (repetición constante, proporcional

de la tradición moderna y en particular de Paul Claudel y Saint-John Perse en la poeta chiapaneca, con respecto a la forma versicular, en esta tesis será imposible hacer un estudio comparativo por la extensión que eso demanda y por considerar que es más revelador el análisis de la influencia bíblica, fuente primordial de la tradición occidental.

⁹⁰ Cabe recordar que entre 1944 y 1950 estudia la carrera de filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México, graduándose como doctora de la misma disciplina con su tesis titulada *Sobre cultura femenina*. Al momento de graduarse aprovecha una beca de un año para estudiar estética en la Universidad de Madrid y regresa a México en 1951 con una sólida formación estilística y literaria, misma que le permitirá dedicarse a la creación y a la docencia por el resto de su vida.

de acentos), se produce el versículo, que el lector descompone según criterios semánticos, en unidades versales menores.⁹¹

Es así que el versículo resulta una excelente forma para un poema narrativo en el que las ideas se expresan sin limitaciones de carácter métrico o rítmico. Es por esto que el texto de Rosario Castellanos se constituye conforme a un criterio semántico, convirtiendo a cada versículo en una idea completa que se fragmenta rítmicamente gracias al uso de anáforas y de otras herramientas retóricas, lo que lo salva de ser prosa. A su vez estos versículos se van enlazando sin rupturas bruscas para conformar unidades mayores que estructuran episodios o pasajes de la vida del personaje⁹². Resulta, entonces, que para la autora de la “Lamentación de Dido”, esta forma un tanto irregular es la idónea para constituir un poema sin ataduras métricas, en aras de una libertad expresiva absoluta, sin que por eso pierda ese tono grave y ceremonioso, según sus propias palabras:

En la “Lamentación de Dido” es importante el uso del versículo, uso que de nuevo he intentado sin éxito. El tema es el que condiciona la forma. El empleo del versículo permite una respiración más ancha que en el verso tradicional, posibilita un mayor número de imágenes y, también, una libertad más amplia para colocarlas, casi como en la prosa. Por los acentos y el número total de sílabas conserva una musicalidad que tiene mucho de solemne.⁹³

Esa musicalidad solemne que refiere la autora resulta porque el versículo proviene de una tradición litúrgica antiquísima que no tiene su origen en la evolución estilística⁹⁴. De un modo formal este fenómeno acústico se produce al fragmentar el versículo en unidades menores. Los hemistiquios que se obtienen no son del todo irregulares y su aparición no es arbitraria. En el caso de la poesía en lengua castellana, el versículo se descompone, comúnmente, en fragmentos de una extensión silábica que no suele llegar al alejandrino. De este modo se produce cierta re-

⁹¹Elena Varela, *op. cit.*, p. 259.

⁹²*Vid. supra*, esquema temático-temporal de este estudio, p. 65.

⁹³Carballo, *op. cit.*, p. 526.

⁹⁴Para los críticos este efecto poético se consigue debido a que “El versículo no es el logro o el resultado de un desarrollo de ensayos métricos; al contrario, parece estar en los orígenes de la versificación, ya que procede lejanamente de cantinelas y prosa cantada, tiene formas litúrgicas y, sobre todo, bíblicas [...]” (Varela, *loc. cit.*).

gularidad rítmica, siendo ésta una característica más que separa al texto versicular de la prosa.⁹⁵

En cuanto a la composición del versículo en “Lamentación de Dido” cabe decir que no en pocas ocasiones se presentan hemistiquios⁹⁶ que sobrepasan las 20 sílabas, llevando al límite la capacidad respiratoria en la lectura, lo que provoca un efecto de inmensidad y de solemnidad en la recitación. Este tipo de hemistiquios suelen aparecer para frenar el ritmo vertiginoso que provocan las series de arte menor que componen este tipo de versículo, causando que se alargue, en ocasiones, hasta formar párrafos extensos. Como primer ejemplo de fragmentación citaré nuevamente los primeros versículos del poema, donde la cifra entre paréntesis corresponde al número de sílabas de cada hemistiquio y las diagonales al límite de los mismos⁹⁷:

Guardiana de las tumbas;(7)/ botín para mi hermano, el de la corva
garra de gavián;(17)/
nave de airosas velas,(7)/ nave graciosa,(5)/ sacrificada al rayo de las
tempestades;(13)/
mujer que asienta por primera vez la planta del pie en tierras
desoladas(22)/ y es (1)/ más tarde(3)/ nodriza de naciones,(7)/
nodriza que amamanta con leche de sabiduría y de consejo;(20)/
 (“Lamentación”, p. 55).

Como se puede apreciar en la cita anterior, la fragmentación de los versículos no es azarosa, responde a un ritmo bien definido que combina versos de arte menor, casi siempre por debajo del heptasílabo y

⁹⁵ Según los especialistas “Una ley nunca enunciada dice que los versículos prefieren la escansión por hemistiquios cortos o breves, y que por su propia naturaleza huyen de la escansión en hemistiquios por encima del endecasílabo.” (*loc.cit.*).

⁹⁶ Empleo el término hemistiquio a sabiendas que denota un concepto distinto en composición métrica, sin embargo es el más adecuado para definir cada una de las partes en las que se puede fragmentar el versículo.

⁹⁷ No está por demás apuntar que la recitación es la única forma de apreciar el ritmo de un texto poético como el que se estudia aquí, lo que no supone una sola forma rítmica, pues cada lector puede hacer variaciones en su lectura. Es por eso que las pausas que dividen el versículo en unidades menores las establecí en esta tesis de acuerdo con la recitación de la “Lamentación de Dido” por la propia autora, misma que se conserva en grabación junto con gran parte de su obra poética. (Rosario Castellanos, *Poesía*, pista 16, duración 9’25”).

agrupados en series, con largas tiradas que sobrepasan por mucho a los alejandrinos. Este contraste métrico es la base de los múltiples matices rítmicos del poema, mismos que se producen por la manera en que se combinan estas unidades dentro del versículo. Para ejemplificar claramente, en el siguiente fragmento se puede apreciar una combinación en la que se abre y se cierra la estrofa, compuesta por dos versículos largos, con hemistiquios por encima del alejandrino, y entre ellos queda una serie compuesta por cuatro unidades menores que en su mayoría son heptasílabos:

Mi cifra se grabó en la corteza del árbol enorme de las tradiciones.(21)/
Y cada primavera,(7)/ cuando el árbol retoña,(7)/ es mi espíritu,(5)/ no
el viento sin historia,(7)/ es mi espíritu el que estremece y el que hace
cantar su follaje.(17) (“Lamentación”, p. 55).

El efecto que se obtiene con esta combinación es la de abrir con un tono reposado y con un ritmo solemne, después, el poema cobra velocidad gracias a la serie de versos cortos y al final se frena por otro verso largo que le quita tensión a la lectura. En otro ejemplo, el hemistiquio extenso se encuentra entre dos cortos, lo que produce un cambio de ritmo abrupto que abre y cierra con fuerza el versículo, transmitiendo el efecto de desesperación y de sorpresa que es propio del fragmento: “Lúcido nuevamente,(7)/ apenas salpicado por la sangre de la víctima,(16)/ Eneas partió.(5)” (“Lamentación”, p. 59). En el sentido inverso, en un versículo de extensión similar encontramos que se abre con un hemistiquio corto que infunde fuerza y notoriedad a la frase sentenciosa, para luego dar paso a uno prolongado que obliga a la distensión en la lectura, al tratarse de una oración de naturaleza trágica, entretejida por una hermosa aliteración que se aprecia mejor mediante un ritmo reposado: “Nada detiene al viento.(7)/ ¡Cómo iba a detenerlo la rama de sauce que llora en las orillas de los ríos!(24)/” (“Lamentación”, p. 59).

Observando la estructuración del versículo que emplea Rosario Castellanos, según las citas anteriores, vale la pena detenerse en dos elementos métricos constantes: el uso del heptasílabo y del pentasílabo como medidas preponderantes de los hemistiquios, pues su empleo en este poema no puede estar más a propósito con el tema y el tono del poema. En cuanto al heptasílabo se puede decir que se trata de la forma hemistiquial por excelencia en nuestra lengua: “El heptasílabo es uno de los versos más frecuentes de nuestra historia literaria: porque sobre él canta muchas veces la poesía popular; porque sirve de apoyo

a las combinaciones cultas del endecasílabo; y porque forma hemistiquio del alejandrino.”⁹⁸ Además, esta forma métrica funciona como una especie de comodín para todo tipo de composiciones y se adapta a la perfección a diversos tonos poéticos en combinación con versos de arte mayor⁹⁹, por lo que resulta el hemistiquio más frecuente en la escansión del versículo que conforma el poema de Rosario Castellanos. En cambio, el pentasílabo tiene un papel específico, al funcionar como unidad de fractura de las series y del versículo en general: “En la poesía contemporánea es uno de los versos que con mayor frecuencia quiebra versículos y poesía irregular [...]”¹⁰⁰ Así, su empleo en la composición del versículo es fundamental para la producción del ritmo, lo mismo que para obtener un efecto enfático al inicio o final de cada versículo.

Con los ejemplos anteriores se pretende demostrar cómo la estructura del versículo no es del todo irregular, pues, gracias a la combinación y frecuencia de ciertas unidades métricas dentro de él se producen el ritmo y el tono que lo caracteriza y que da uniformidad al poema¹⁰¹. No obstante, es forzoso reiterar que dicho ritmo y tonalidad no descansan únicamente en la cesura, sino que también se apoyan con otros recursos estilísticos y retóricos que a continuación desgloso.

En prima instancia resulta indispensable aclarar que el tipo de estudio más propicio para desentrañar el estilo versicular de Rosario Castellanos, más allá de la métrica, es el sintáctico, pues el ritmo, el tono y la fuerza evocadora de este tipo de construcción de raigambre bíblica también tienen su origen en el hábil manejo de las unidades discursivas que lo conforman. A esta misma conclusión llegó Víctor N. Baptiste, consciente de que el análisis sintáctico es la vía más adecuada para llegar a un conocimiento sistemático del estilo poético de Rosario Castellanos, al no encontrar regularidad métrica en su obra.¹⁰² Razón por

⁹⁸ Varela, *op. cit.*, p.143.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 144.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 134.

¹⁰¹ Es necesario advertir que los versículos de este poema contienen otros tipos de hemistiquios de arte menor, pero su papel y frecuencia en el efecto rítmico no son tan relevantes como en los casos del heptasílabo y del pentasílabo.

¹⁰² En cuanto a lo que puede revelar un estudio de esta naturaleza en este tipo de poesía Baptiste apunta en su libro: “La sintaxis puede intervenir expresivamente al adaptar el ritmo o materia fónica de las expresiones rigurosamente a la representación lírica correspondiente. La adaptación de la sintaxis al mundo intrapoético puede funcionar como descarga estética o ser solamente economía de la frase. Por eso el estudio de los rasgos distintivos de un

la cual el crítico elaboró un método de análisis sintáctico, compuesto de varias categorías que inciden en los aspectos más relevantes de la construcción poética de la autora.

El primero de estos aspectos es el que se refiere a la forma de adjetivación, pues en su poética es común el uso del adjetivo antepuesto al sustantivo. Este recurso es recurrente en sus primeras obras y al parecer se trata de un elemento estilístico abundante en los poetas jóvenes. Esto se puede deducir a partir del hecho de que conforme madura la poética de Rosario Castellanos su uso se va restringiendo a favor de otros artificios más elaborados hasta llegar, ya en sus últimos libros, a un estilo desnudo y antimetafórico. Es por estas razones que en “Lamentación de Dido”, siendo un poema extenso y de madurez, sólo se cuentan diez casos de adjetivo antepuesto. Al ser todos los adjetivos antepuestos de la misma naturaleza cito algunos ejemplos subrayados dentro del versículo donde aparecen. El primer caso se encuentra justo en el primer versículo del poema: “Guardiana de las tumbas; botín para mi hermano, el de la corva garra de gavián;” (“Lamentación”, p. 55). En el siguiente versículo largo se presentan dos casos de la misma clase: “Y mis oídos, habituados a la ardua polémica de los mentores, llegaron a ser hábiles para distinguir el robusto sonido del oro, del estrépito estéril con que entrechocan los guijarros.” (“Lamentación”, p.56). Y por último ya al final del poema, en el siguiente versículo el adjetivo se antepone a un verbo sustantivado, sin que por eso cambie su función: “Y, monótona zumbadora, la demencia me persigue con su agujijón de tábano.” (“Lamentación”, p.60). De todos estos ejemplos se puede decir que su función es la de aumentar el efecto estético, al resaltar la propiedad o característica por encima del sustantivo al que califican, incrementando la fuerza de la imagen; esto ocurre, porque al alterar el paradigma sintáctico de nuestra lengua el lector se ve desconcertado y obligado a perfilar el adjetivo.

El segundo recurso de orden sintáctico empleado por Rosario Castellanos es la frase parentética que se define, según Víctor N. Baptiste, como la unidad sintáctica que se sitúa dentro del verso (en este caso versículo) y que va separada del período por comas y, con frecuencia, también aparece entre paréntesis o guiones. Se trata de un tipo de frase, casi siempre explicativa, que está íntimamente relacionada con la cesu-

poeta como Rosario Castellanos, obliga a hacer un análisis de la sintaxis.” (*Op. cit.*, p. 11).

ra del versículo, al producir los hemistiquios en que se fragmenta. Su función es la de “[...] retardar el ritmo, destacar lo que se dice en ella y crear tensión en el verso [...] sirve para centrar la atención en las palabras, hecho fundamental para la eficacia del verso libre.”¹⁰³ Por su papel en la fragmentación del poema y, por consecuencia, en la producción del ritmo, se trata de un recurso abundante en “Lamentación de Dido” al carecer, como ya he apuntado antes, de rima y métrica regulares¹⁰⁴. En este poema se presentan con frecuencia dos de los tres casos de frase parentética: entre comas y entre guiones. En el siguiente ejemplo, aparecen dos frases de ambos tipos en el mismo versículo¹⁰⁵: “mujer siempre, y hasta el fin, que con el mismo pie de la sagrada peregrinación sube –arrastrando la oscura cauda de su memoria- hasta la pira alzada del suicidio.” (“Lamentación”, p. 55). Si se prescindiera de las frases parentéticas en el versículo anterior el ritmo y el tono del poema serían pobres. En este caso se puede ver que los quiebres rítmicos producidos por las frases no son de la misma intensidad, no sólo por la extensión de las mismas, sino porque los guiones, lo mismo que los paréntesis, suponen un aparte que rompe completamente la lectura o la secuencia sintáctica. En otras partes del poema las frases parentéticas de distinta naturaleza y extensión se alternan dentro de la misma estrofa, como en la siguiente para producir variaciones de ritmo: “Y para renacer, año con año, escojo entre los apóstrofes que me coronan, para que resplandezca con un resplandor único, éste, que me da cierto parentesco con las playas: / Dido, la abandonada, la que puso su corazón bajo el hachazo de un adiós tremendo.”¹⁰⁶ Ya sea que estas frases sean adjetivas, preposicionales o adverbiales su efecto poético es siempre el mismo, pero pueden combinarse con otro de los elementos sintácticos analizados por Baptiste y que presentan características similares, se trata de las repeticiones y las series¹⁰⁷. En el caso de las repeticiones al reiterar un

¹⁰³ Baptiste, *op. cit.*, p. 16.

¹⁰⁴ La retórica define el paréntesis como parte de las figuras de pensamiento, se trata de un “Correlato del hipérbaton en sentido estricto en el dominio del contenido, el paréntesis consiste en la inserción de una idea, diferente pero lógicamente emparentada, en mitad de otro pensamiento, el cual resulta de este modo interrumpido y matizado antes de su culminación” (Azaustre, *op. cit.*, p. 114).

¹⁰⁵ Destaco con un subrayado las frases prepositivas para evitar confusión en las explicaciones.

¹⁰⁶ *Loc. cit.*

¹⁰⁷ Las repeticiones según la retórica se agrupan en las figuras de pensamiento

concepto se forma en el poema cierta uniformidad rítmica, pues los elementos, ya sea que se trate de palabras o frases, tienen una extensión y estructura similares. Otro beneficio es que con su empleo se produce un tipo de aliteración¹⁰⁸ al repetir los mismos elementos léxicos compuestos por un idéntico orden de los fonemas. Para Baptiste, además de los beneficios rítmicos y métricos, la repetición tiene un papel conceptual fundamental: “El hecho de repetir una palabra o frase ya ahonda el sentido; si se repite más de una vez, el significado de la palabra es aún más enfático.”¹⁰⁹ Sin embargo, la repetición simple o sinónímica de palabras y frases, observada por el crítico francés, es escasa en el poema¹¹⁰. Por el contrario, las enumeraciones son abundantes¹¹¹, como lo muestra la siguiente cita: “Heredé oficios varios; cardadora de lana, escogedora del fruto que ilustra la estación y su clima, despabiladora de lámparas.” (“Lamentación”, p. 56). Con frecuencia, la enumeración va encabezada de anáforas, dotándola de mayor expresión y afianzando la idea que se expone como en los fragmentos siguientes: “Durante la noche no la

bajo la categoría de figuras de acumulación y aún dentro de las enumeraciones o repeticiones existen ciertas variantes que se indicarán en los ejemplos subsecuentes.

¹⁰⁸ La aliteración que se consigue con las repeticiones de frases o palabras es simple, muy al contrario de la aliteración que combina vocablos distintos compuestos por fonemas también distintos, pero que tienen el mismo punto de articulación, brindando así un efecto poético más elaborado. En el siguiente versículo emblemático del poema las palatales sonoras se alternan produciendo un efecto acústico similar al murmullo de un río: “-La mujer es la que permanece; rama de sauce que llora en las orillas de los ríos-.” (“Lamentación”, p. 58). No obstante, sólo se presenta este tipo aliteración en este versículo.

¹⁰⁹ *Op. cit.*, p. 24.

¹¹⁰ Estas reiteraciones pertenecientes a las figuras de pensamiento son agrupadas en dos categorías similares, la Interpretatio y la paráfrasis: “La interpretatio es una técnica [...] que permite reiterar un contenido a través del uso de sinónimos; puede enmarcarse, por tanto, en el concepto más amplio y común de paráfrasis.” (Azaustre, *op. cit.*, p. 112. Subrayado del autor).

¹¹¹ Es necesario distinguir a las enumeraciones de las series de sinónimos, pues las primeras son sintagmas complejos y que amplían el sentido de la idea inicial: “[...] es la suma o acumulación de miembros oracionales unidos mediante coordinación. Este enlace coordinado puede manifestarse textualmente mediante conjunciones, o bien asindéticamente, esto es, de forma yuxtapuesta. Los miembros de la enumeración suelen designar realidades diferentes.” (*Ibid.*, p. 114).

copa del festín, no la alegría de la serenata, no el sueño deleitoso.” (“Lamentación”, p. 56), “[...] y hombre de paso; hombre con el corazón puesto en el futuro.” (“Lamentación”, p. 58). Por último, hay que citar el más fehaciente ejemplo del poema, en cuanto a la combinación de los elementos antes mencionados, que se presenta en el siguiente versículo: “Lo amé con mi ceguera de raíz, con mi soterramiento de raíz, con mi lenta fidelidad de raíz.” (“Lamentación”, p. 58). Se puede observar que esta última enumeración está encabezada por una forma verbal que es elidida en los siguientes miembros subordinados, a esta figura se le denomina zeugma; al mismo tiempo, cada frase está compuesta de una anáfora¹¹² (con mi...) y de una epífora¹¹³ (de raíz...), síntesis que se conoce como *complexio*¹¹⁴. Obsérvese que con el empleo de estos elementos el texto se ve enriquecido tanto en lo rítmico como en lo melódico, gracias a la aliteración y a la cesura que son consecuencia de su empleo, sin olvidar el papel que juegan en lo conceptual, al plasmar la magnitud de la pasión ciega a través del símil nada novedoso de la raíz, pero que se torna recalitrante y consigue justificarse plenamente.¹¹⁵

En conclusión, las series o enumeraciones y las repeticiones cumplen una función poética similar a la de las frases parentéticas, pues fragmentan el versículo, provocando variaciones de ritmo. Por otra parte, con su empleo se obtiene un efecto equivalente a la rima, al tratarse de elementos sintácticos de la misma naturaleza, pues generalmente tienen el mismo tipo de acentuación. Otro atributo de estas figuras de pensamiento es que, al encontrarse ligadas con el orden discursivo, contribuyen al dramatismo del poema apareciendo en los pasajes más emotivos del poema de Rosario Castellanos¹¹⁶, como en el siguiente cuando

¹¹² “Repetición de una palabra o grupo de palabras a comienzo de verso o frase.”, (Azaustre, *op. cit.*, p. 97).

¹¹³ “Repetición de una o varias palabras al final de verso o frase.” (*Loc. Cit.*).

¹¹⁴ Se entiende como la combinación de anáfora y epífora en un mismo verso o frase. (*Ibid.*, p. 98.)

¹¹⁵ Como un argumento más a favor de la tesis aquí planteada, sobre la importancia de un estudio retórico de la “Lamentación de Dido”, se puede observar que, en el empleo de las figuras de repetición, dentro de la elaboración de este tipo de discursos, tiene como fin la insistencia de un concepto o de una idea importante que se desea que quede afianzada en el oyente; por lo tanto, se puede afirmar que el poema de Castellanos está hecho bajo un modelo de oratoria debido a la frecuencia con que se presenta este tipo de figuras.

¹¹⁶ Baptiste al referirse a la función de la serie apunta que “Puede ser una acumulación de detalles para dar más sentido al poema o puede tener una in-

Dido da cuenta de las consecuencias de su pasión a través de una repetición sinonímica con gradación climática: “Y el incendio vino a mí, la predación, la ruina, el exterminio [...]” (“Lamentación”, p. 57), lo mismo que cuando reflexiona sobre la naturaleza de la pasión amorosa: “Ah, los que aman apuran tósigos mortales. Y el veneno enardeciendo su sangra, nublando sus ojos, trastornando su juicio, los conduce a cometer actos desatentados [...]” (“Lamentación”, p. 59).

Cabe resaltar una vez más, y a modo de síntesis de este apartado, que las repeticiones y las series o enumeraciones son dos de los recursos sintácticos más empleados en la “Lamentación de Dido”, pues sobre ellas descansa gran parte del andamiaje rítmico y conceptual, lo mismo que la fuerza lírica y dramática que caracteriza a la forma versicular de este poema.

4.5.3 *Análisis retórico y discursivo*

Ahora compete abordar la estructura discursiva de “Lamentación de Dido” desde el punto de vista de la retórica clásica¹⁷, con la finalidad de consolidar la tesis de que este poema contiene ordenadamente los elementos que lo emparentan con las *Heroidas*. Esto, a su vez, demostrará que Rosario Castellanos no ignoraba, al momento de elaborar el poema, que en el hábil manejo de la retórica clásica al estilo ovidiano, residía gran parte de su fuerza lírica y discursiva¹⁸, por lo cual siguió varios de los lineamientos que dicha disciplina prescribe a la hora de su aplicación en el campo literario¹⁹. Por otra parte, con este ejercicio de

tención englobadora, es decir, tratar de abarcar con sus términos la totalidad de las ideas que se vienen exponiendo. Con el recurso de la serie se pueden producir efectos recurrentes, como los que se obtienen con la rima o con los acentos fijos, o inculcar un significado único que la enumeración sucesiva repite y por consiguiente acentúa.” (*op. cit.*, p. 26).

¹⁷ Entiéndase aquí por retórica, de forma sucinta, como “[...] la técnica de expresarse de manera adecuada para lograr la persuasión del destinatario.” (Azuastre, *op. cit.*, p. 9).

¹⁸ Cabe advertir que no se puede asegurar del todo que la autora utilizara premeditadamente todos y cada uno de los elementos que a continuación esbozaré, pues es común que los más recurrentes lleguen a nosotros por herencia cultural, sin necesidad de conocer a fondo este amplio campo conceptual. No obstante, su formación literaria y filosófica justifica suponerlo.

¹⁹ Si bien en sus albores esta disciplina fue un recurso para uso legal y deliberativo, pronto, tuvo cabida en el campo de las letras: “Es de este modo,

análisis se desmitifica y aclara parte del proceso creativo en este poema que se ha querido ver como original e innovador con respecto a sus hipotextos, sin advertir que la herencia estilística subyace en niveles que escapan a una apreciación puramente interpretativa.

En principio es indispensable dilucidar cuál de los tres tipos discursivos de la retórica es el empleado predominantemente en la “Lamentación de Dido”, con el objetivo de clarificar el proceso creativo. Al revisar las propiedades y finalidades de cada uno de los tipos discursivos de esta disciplina¹²⁰, el demostrativo de carácter judicial es el idóneo según la forma y finalidad del poema, pues se caracteriza por ser el más empleado en el campo literario para la construcción de poemas de temática amorosa al estilo ovidiano. Este tipo discursivo se presta perfectamente al soliloquio y al lucimiento del estilo poético como ejercicio académico:

Se concreta habitualmente en los discursos sobre una persona o cosa a la que se trata de alabar o denostar ante un público determinado [...], presenta la particularidad de que no es preciso tomar una decisión sobre el asunto del discurso, lo que le confiere un carácter menos práctico y dialéctico: no se centra ya en la discusión sobre un pleito judicial o un asunto político; por contra, cobra más protagonismo el propio discurso como objeto de valor artístico. Se percibe aquí el nexo de unión entre retórica y literatura a través de este tipo de discursos, vínculo que se extendió a los otros géneros cuando las circunstancias políticas los redujeron a ejercicios escolares cuya finalidad era la exhibición de una técnica, no su utilidad práctica.¹²¹

A partir de esta precisión de carácter conceptual que explica el paso de una técnica verbal, cuya aplicación se situaba en el campo político y judicial, al campo de la literatura por medio de la elaboración de suasorias

la retórica una técnica verbal, originalmente ligada a la oralidad y al discurso no literario, que pronto acogería la escritura y la poesía en sus seno.” (*Loc. Cit.*) Este proceso de incorporación al discurso poético en gran medida se dio gracias a que la retórica se incluyó en la enseñanza de los romanos pudientes como una herramienta de refinamiento verbal y de habilidad discursiva.

¹²⁰ No está por demás apuntar que la retórica se divide tradicionalmente en tres géneros: judicial, deliberativo y demostrativo; cada uno de ellos tiene en su origen una finalidad persuasiva distinta, aunque pueden confluír a la hora de la elaboración de un discurso.

¹²¹ *Ibid.*, p. 14.

y de controversias en las escuelas de oratoria romanas, se puede hablar del nacimiento de una retórica literaria que ofrece, desde hace milenios, innumerables recursos de carácter estilístico y discursivo para la elaboración de textos poéticos de toda clase. En el caso de la “Lamentación de Dido”, el empleo de dicho género discursivo resulta fundamental para hacer del poema un texto conmovedor y al mismo tiempo convincente, mediante un lenguaje apropiado y embellecido según los lineamientos de dicha disciplina.

Una vez seleccionado el género es indispensable identificar la *quaestio* o asunto que presenta el poema, y que es el punto de partida para la elaboración de todo discurso. En este caso parece responder al tipo denominado *finito*, lo que significa que “la disputa es de carácter concreto e individual; en términos retóricos, es una causa que conlleva hechos y circunstancias particulares, y protagonistas con nombre propio.”¹²² El nombre de los protagonistas ya lo conocemos, lo mismo que sus hechos. En la “Lamentación de Dido” lo que presenta Rosario Castellanos es la autodefensa de la reina fundadora de Cartago ante una controversia de carácter “judicial” acerca de cómo aconteció el idilio y de cuáles fueron las razones y las justificaciones que la condujeron, primero, a anteponer a sus asuntos de Estado su relación amorosa con Eneas, y, después, ante el abandono del héroe, justificar su suicidio. Se trata, pues, de una defensa literaria ante el juicio de la Historia y de la tradición.

A su vez, los hechos imputados a Dido están confirmados por ella misma, lo que supone que el tipo de *quaestio* de su discurso poético de defensa pertenece al *status finitionis* (conflicto de delimitación del hecho), según el cual:

Se admite la autoría, pero las dos partes no se ponen de acuerdo sobre la denominación legal del hecho; así, el acusado reconoce que ha cometido una acción, pero niega que sea aquella de la que se le acusa: *me lo llevé, pero no lo robé*. [...] En este punto se necesita definir con exactitud el hecho para delimitar si se corresponde o no con la ilegalidad imputada.¹²³

Para evitar interpretaciones erróneas es indispensables ajustar la definición anterior al mito relatado en “Lamentación de Dido”, esto supone que Elisa asume la veracidad de las faltas que le imputa la tradición: el

¹²² *Ibid.*, p. 17.

¹²³ *Ibid.*, p. 20 (el subrayado es del autor).

descuido del gobierno de su ciudad y de las obligaciones para con sus deudos; incluso acepta que dio hospitalidad a un extraño, con el que compartió lecho y cetro, mancillando su figura real, por entregarse a la pasión¹²⁴. Sin embargo, trata de exponer excusas a dicha culpabilidad, motivos según los cuales todo individuo en sus circunstancias actuaría de igual forma a causa de la pasión y de la ingenuidad. A su vez, el recuento de los sucesos trágicos y de sus penas amorosas sirve de justificación para resolver su suicidio; con esto, un acto que a todas luces es desaprobado en la cultura cristiana nacida del Imperio Romano, se presenta para el caso de Dido como un fin honroso e ineludible.

Una vez resuelta la *quaestio*, y el tipo de controversia que presenta el poema, es necesario observar cómo Rosario Castellanos establece los contenidos del discurso poético, esto es la llamada *inventio*¹²⁵, para argumentar en pro de Dido. Con este fin la autora pone en boca de su personaje lírico aquellos *loci*, o tópicos, que concuerdan con sus fines discursivos. De entre la infinidad de lugares que la retórica ofrece en su catálogo, el orador, en este caso la autora, debe seleccionar cuidadosamente los que sean pertinentes y adecuados para que el discurso de su personaje sea verosímil y convincente:

El lugar indica un elemento de la persona o del hecho que, en principio, puede determinar el comportamiento de aquélla o la realización de éste. El orador revisa esos lugares, y según se concreten tales posibilidades

¹²⁴ Cabe mencionar que Dido, a los ojos del catolicismo, recibe la censura por haber sucumbido a sus pasiones y por tomar su propia vida, por lo que es uno de los personajes precristianos femeninos que junto con Cleopatra, Helena y otros menos célebres están confinadas al segundo círculo del Infierno en la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, por practicar la lujuria y por perder a los hombres: “Intesi ch’a cosi fatto tormento / enno dannati; peccator carnali, / che la ragion sommettono al talento.” (Dante Alighieri, *Divina Comedia*, Citta’ del Vaticano, 1965, p. 42). En castellano estos versos dicen lo siguiente: “Entendí que merecen tal tormento / aquellos pecadores que, carnales, / someten la razón al sentimiento.” (*Obras Completas*, int., trad. y notas de Ángel Crespo, t. I, España, Aguilar, 2004, p. 190.)

¹²⁵ “Su finalidad es establecer los contenidos del discurso. [...] El sustantivo *inventio* (o *invenio*) no significa <<invención, creación>>, sino <<hallazgo>>: el orador no se propone pergeñar ideas nuevas, sorprendentes o inhabituales, sino seleccionar en un catálogo perfectamente tipificado los pensamientos más adecuados para exponer su tesis.” *Ibid.*, p. 23 (El subrayado es del autor).

en la persona y acción que le ocupan, dicho lugar le resultará o no aprovechable.¹²⁶

El primer grupo de tópicos que consigna la disciplina retórica es el denominado de los *loci a persona*, se trata de aquellos que se utilizan para caracterizar a una persona o personaje, y así justificar o denostar las acciones emprendidas. El primero de ellos parte del nacimiento como un factor que determina en gran medida el comportamiento reprochable o no de un individuo, en el caso positivo con este tópico se puede aminsonar la culpabilidad de un hecho¹²⁷. La Dido de Rosario Castellanos aprovecha en su monólogo este recurso para atenuar sus actos reprobatorios al hablar de su nacimiento como un acontecimiento rodeado de bonanza, estabilidad y de buenos augurios, pues, al descender de la familia real más poderosa del Mediterráneo, su porvenir no podía ser más que la felicidad y la estabilidad. Relata que desde su nacimiento fue bendecida con todas las atenciones y oportunidades para llegar a ser una reina ejemplar. Sin embargo, su afortunado nacimiento se convierte en una de las causas de su futuro desastre, al ignorar las fuerzas irracionales y destructivas que puede desatar la pasión amorosa en su víctima, mismas que tienen efectos desastrosos que van más allá del individuo según el rango social que éste tenga. Es aquí donde confluyen en el monólogo de Dido otros dos *loci a persona*, el de naturaleza y el de modo de vida. El primero trata de justificar que los actos vergonzosos cometidos fueron causa de la deficiencia de carácter o de la condición natural del individuo¹²⁸. Dido, en primer lugar, es mujer, lo que según este recurso ya le da una condición de franca desventaja ante las adversidades de la vida, ya que su educación tradicional no la prepara para competir y defenderse en un medio dominado por varones, menos aún para fun-

¹²⁶ *Ibid.*, p. 26.

¹²⁷ Azaustre, parafraseando a Quintiliano, explica la naturaleza de este recurso basado en el Nacimiento del individuo: “[...] pondera la importancia de padres y antepasados, pues existe la creencia de que la semejanza que con ellos tienen sus hijos y descendientes es a veces causa de su comportamiento honesto o vergonzoso [...]” (*Ibid.*, p. 28).

¹²⁸ Según los lineamientos de la retórica este tópico incluye “factores como si el individuo en cuestión es varón o mujer, extranjero o natural del país, viejo o joven, noble o plebeyo, bello, fuerte o sus características contrarias. Por lo general, en todos los casos se presupone una esperable conexión entre el rasgo de naturaleza y el comportamiento del individuo, conexión que el orador deberá aprovechar cuando le resulte de Interés.” (*Loc. cit.*).

dar y regir por sí sola un Estado. Otros aspectos no menos importantes que ella expone para su justificación son la innegable desventaja física y su juventud con respecto a Eneas, pues con estas condiciones se ve aún más vulnerable al dominio del héroe troyano. En cuanto al lugar denominado modo de vida se puede identificar claramente su empleo en el discurso poético de Dido para su defensa, ya que con este recurso también se pretende atenuar la culpabilidad de un hecho o al menos demostrar que se trata de una falta sin dolo; esto se consigue aludiendo positivamente a los hábitos y costumbres que han caracterizado al individuo ante su medio social como un sujeto ejemplar.¹²⁹ Para esto es necesario citar el fragmento de la “Lamentación de Dido” en que el personaje hace uso de este recurso para demostrar la perseverancia en sus labores y el esmero que la caracterizó en su juventud:

Esto era en el día. Durante la noche no la copa del festín, no la alegría de la serenata, no el sueño deleitoso.

Sino los ojos acechando en la oscuridad, la inteligencia batiendo la selva intrincada de los textos para cobrar la presa que huye entre las páginas.

Y mis oídos, habituados a la ardua polémica de los mentores, llegaron a ser hábiles para distinguir el robusto sonido del oro del estrépito estéril con que entrechocan los guijarros.

De mi madre, que no desdeñó mis manos y que me las ungió desde el amanecer con la destreza, heredé oficios varios; cardadora de lana, escogedora del fruto que ilustra la estación y su clima, despabiladora de lámparas. (“Lamentación”, p. 56).

El siguiente tópico referente a la persona de quien se habla en el discurso resulta, en este caso, un elemento que pareciera actuar en contra de Dido, sin embargo, la autora lo usa para dar dramatismo al relato mítico, pues, al tratarse de una reina, sus desatinos cobran una dimensión trágica que es propia de los grandes dramas históricos. Esto significa que, siendo Dido una reina poderosa y obligada a dar ejemplo de virtud y honradez ante su pueblo, sus faltas son más notorias e imperdonables, a este lugar se le denomina de fortuna. Su empleo en el discurso es claro

¹²⁹ El tópico de Modo de vida se explica de la siguiente manera: “Se hará referencia aquí a la educación recibida y a los maestros, a los amigos, la administración de sus bienes y la organización del hogar, factores todos que, ya de entrada, pueden decir mucho del individuo.” *Ibid.*, p. 29.

cuando ella misma admite las consecuencias deshonrosas que sucedieron a su idilio con Eneas:

Pero esto no era suficiente. Y yo cubrí mi rostro con la máscara nocturna del amante.

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

[...]

Pero nada permanece oculto a la venganza. La tempestad presidió nuestro ayuntamiento; la reprobación fue el eco de nuestras decisiones.

Mirar, aquí y allá, esparcidos los instrumentos de la labor. Mirad el ceño del deber defraudado. (“Lamentación”, p. 59).

El siguiente y último tópico de persona que resalta en el poema es el denominado de talante o calaña. Este tópico ayuda a definir el retrato de un individuo mediante sus atributos o defectos de carácter, mismos que pueden influir en las acciones cometidas: “[...] estos atributos dibujan una forma de ser que, hábilmente manejada u obviada por el orador, contribuye a perfilar el retrato del sujeto. Lo mismo sucede con las ambiciones y deseos personales que, muy a menudo, son motores de los actos.”¹³⁰ Así, se puede formar el retrato de Dido a partir de sus defectos de carácter y observar cómo éstos son determinantes para su posterior desventura, amignorando su culpabilidad. El primer rasgo de su personalidad es la flaqueza de ánimo, pues se define ella misma como una persona incapaz, pero obligada a cumplir con las responsabilidades y dificultades que le fueron impuestas por el destino. En segundo lugar, y como elemento relacionado con otros tópicos, destaca a lo largo del poema su ignorancia e inocencia en cuestiones de amor. Aunado a esto se debe considerar la lealtad que demuestra al ser amado y su entrega absoluta y ciega al mismo.

Los últimos aspectos de carácter que destacan en la figura de la reina, y que provienen de la tradición, la definen como una mujer piadosa, fiel a sus deidades, hospitalaria, justiciera, honrada y extremadamente sensible a las desgracias ajenas. Es en gran medida, por estos últimos aspectos, que Dido sucumbe ante Eneas, pues estos atributos son hábilmente aprovechados por el héroe troyano, según la tradición prove-

¹³⁰Azuastre, *op. cit.*, p. 31.

niente de la versión desacralizada de Ovidio, para reparar sus tropas y hacer un alto en su camino al Tíber. Sin embargo, Rosario Castellanos, a diferencia de Ovidio, imprime ciertas intenciones perversas detrás de la piedad y hospitalidad de la reina de Cartago para no victimizarla del todo y, con esto, evitar caer en maniqueísmos, humanizando a su personaje. Por ejemplo, la Dido del poema de Castellanos disfraza de misericordia su deseo de que Eneas permanezca en Cartago: “Esto que el mar rechaza, dije, es mío. /Y ante él me adorné de la misericordia como del brazalete de más precio.” (“Lamentación”, p. 58). Más aún, se confiesa hipócrita ante sus súbditos al ocultar su idilio: “Así aconsejada de mis enemigos, di pábulo al deseo y maquiné satisfacciones ilícitas y tejí un espeso manto de hipocresía para cubrir las.” (“Lamentación”, p. 59).

Por último, vale la pena destacar que dentro de los tópicos ya mencionados, existen algunos denominados tradicionales que, debido a su uso constante en la tradición literaria, se han convertido en canónicos y en formulas retóricas recurrentes para la elaboración de textos poéticos. En el caso de este poema se puede apreciar el empleo de analogías náuticas; en primer lugar, Dido se define como nave, al tener que huir de su país y buscar dónde asentarse y, al mismo tiempo, usa esta imagen como metáfora de su vida desventurada, equiparando su padecer con el de una barca azotada por tormentas: “Nave de airosas velas, nave graciosa, sacrificada al rayo de las tempestades [...]” (“Lamentación”, p. 55). Por otra parte, la historia mítica se fundamenta en las travesías náuticas de ambos personajes. Eneas es visto según este tópico, no sólo en el poema de Rosario Castellanos, sino a lo largo de la tradición como un ser ambicioso que se apresta a cruzar los mares tempestuosos por su ansia de poder, despreciando el amor y cetro ofrecidos por Dido, al mismo tiempo que se le identifica como el viento destructor y evasivo¹³¹. Otros tópicos tradicionales de persona que emplea Rosario Castellanos en más de una ocasión en su poema son el de elogio personal y el de sabiduría y valor; ambos se presentan en el texto para caracterizar a los personajes. En el caso de la reina, ella se designa desde su juventud

¹³¹ Concebidos en la Antigüedad como divinidades menores masculinas, los vientos representaban, según la dirección de su curso, diversos temperamentos, sin embargo, como característica general encontramos la violencia con que castigan al hombre en tierra y en mar. Hay que añadir, además, que se trataba de elementos al servicio de la ira de los dioses olímpicos para vengarse de los hombres.

como un ejemplo de sabiduría y dedicación, al tiempo que considera a Eneas como un hombre hábil, elocuente, apuesto y valiente.

Terminados los tópicos que caracterizan la persona de la que trata el discurso (en este caso hablando del personaje del texto poético) se pueden desglosar del poema aquellos tópicos agrupados bajo la categoría de lugares de cosa: “[...] el orador deberá considerar también los actos de los protagonistas del discurso y sus circunstancias, que, en general, le ofrecen diversas vías para una argumentación positiva o negativa [...]”¹³² En “Lamentación de Dido” estos tópicos se muestran relacionados con las circunstancias de vida de la protagonista y sus atributos de carácter. El primero de estos lugares se refiere a la causa y pretende desentrañar los motivos primordiales de las acciones del implicado para justificarlas o condenarlas. Dido, en primera instancia, no pretende el mal o el perjuicio de su pueblo, su causa es pasional y su fin último es mantener a su lado, a toda costa, al ser amado. Por otra parte, expone una segunda causa que justifica el suicidio: considera que con ponerle fin a su existencia salva de la deshonra y de la vergüenza a sus deudos: “Mis amigos me miran al través de sus lágrimas; mis deudos vuelven el rostro hacia otra parte. Porque la desgracia es espectáculo que algunos no deben contemplar.” (“Lamentación”, p. 60). Estas son sus principales causas, móviles que por sí mismos no necesariamente son condenables; sin embargo, resultan reprobables, según el modo de proceder¹³³, ya que reconoce como evidente que su actuar fue imprudente y necio dada su calidad de Reina, al dejarse conducir a la deshonra y al engaño por la pasión.

Otro tópico que culpabiliza a Dido ante la tradición es el de espacio. La ciudad de Cartago se caracteriza desde su fundación por la devoción a sus dioses y el cuidado en el cumplimiento de las leyes impuestas por su reina, la cual resulta la primera infractora de sus propias reglas. Este aspecto se agrava si tomamos en cuenta que Eneas es un extranjero que profesa otras creencias y, sin renunciar a ellas, Dido permite que comparta su lecho en su propia corte: “Y yo amé aquel Eneas, a aquel hombre de promesa jurada ante otros dioses.” (“Lamentación”,

¹³² Azaustre, *op. cit.*, p. 32.

¹³³ Con este tópico se pretende delimitar el papel que tiene la forma en que se llevó a cabo la acción que es causa del discurso: “Contemplará si el hecho fue cometido de manera justa o injusta, sabia o necia, prudente o imprudente, etc., y en el segundo caso de los binomios, si ese modo negativo fue o no debido a ignorancia, azar, error involuntario, necedad, pasión, ebriedad...” (*Ibid.*, p. 33).

p. 58). Finalmente, en esta categoría de tópicos espaciales presentes en “Lamentación de Dido” podemos incluir dos más de tipo tradicional; el primero es el *locus amoenus*¹³⁴, un tópico de uso muy difundido en los textos poéticos de corte amoroso hasta nuestros días que no puede dejar de estar presente en el poema; la forma en que aparece es del todo tradicional y bucólica: el ambiente que rodea a la pareja resulta un reflejo de embriaguez y dulzura que emana de la pasión amorosa:

No, no era la juventud. Era su mirada lo que así me cubría de florecimientos repentinos.

Entonces yo fui capaz de poner la palma de mi mano, en signo de alianza, sobre la frente de la tierra. Y vi acercarse a mí, amistadas las especies hostiles. Y vi también reducirse a número los astros. Y oí que el mundo tocaba su flauta de pastor. (“Lamentación”, p. 58).

Este único pasaje de *locus amoenus* se presenta para frenar el discurso y para preparar el clímax del abandono inminente del héroe. Cuando esto sobreviene en la historia sucede el fenómeno opuesto, se presenta el *locus eremus*, otro tópico recurrente en nuestra tradición¹³⁵ que tiene como fin transmitir lo más fiel posible la magnitud del dolor y soledad del amante abandonado o engañado: “En vano, en vano fue correr, destrenzada y frenética, sobre las arenas humeantes de la playa.” (“Lamentación”, p. 60). En el caso de este poema el *locus eremus* también se evidencia mediante el uso del símil: “Rasgué mi corazón y eché a volar una bandada de palomas negras. Y hasta el anochecer permanecí, incólume como un acantilado, bajo el brutal abalanzamiento de las olas.” (“Lamentación”, p. 60).

Siguiendo con el desglose de los lugares más empleados y representativos que maneja Rosario Castellanos en la construcción del poema, se puede apreciar el uso constante del tópico del tiempo¹³⁶, mismo que

¹³⁴ Según los lineamientos de la retórica clásica este recurso de descripción “Inicialmente vinculado a la poesía bucólica [...] se caracteriza por elementos canónicos como el prado con árboles frondosos, sol y sombra, suave brisa, proximidad de un arroyo o fuente, armónico canto de las aves... Tales elementos invitan al descanso y, con él, a las imaginaciones y cantos relacionados con el amor.” (*Ibid.*, p. 59).

¹³⁵ “Constituye el paraje opuesto al lugar ameno; las flores y el prado se convierten en arena y peñascos, y los ruiseñores en fieras [...] Este espacio sirve a menudo de marco o reflejo de la soledad del amante [...]”, (*Ibid.*, p. 60).

¹³⁶ Un análisis detallado de este tópico ayuda a desentrañar que tanto el individuo actuó por circunstancias ajenas a su voluntad: “El momento en que

puede aminorar la culpabilidad de Dido o justificar su proceder. En primer lugar, tomando en cuenta que el motivo por el cual Eneas llega a Cartago es consecuencia de la reciente destrucción de Ilión, uno de los estados más poderosos del Mediterráneo, resulta claro que el encuentro de ambos personajes es fortuito y ajeno a sus voluntades. Por otra parte, Dido es víctima también de un destierro, pues su esposo Siqueo había sido asesinado por su propio hermano Pigmalión, lo que la llevó a huir de su ciudad natal y buscar refugio para asentar su propio reino: “Guardiana de las tumbas; botín para mi hermano, el de la corva garra de gavilán; / Nave de airosas velas, nave graciosa, sacrificada al rayo de las tempestades; / Mujer que asienta por primera vez la planta del pie en tierras desoladas [...]” (“Lamentación”, p. 55); por lo mismo estas circunstancias temporales e históricas ajenas a su control están relatadas por ella misma con el objetivo de aminorar sus faltas.

Ahora, compete abordar, como último elemento estilístico, el empleo de figuras¹³⁷ en el texto, sin tomar en cuenta a aquellas que ya se han analizado en apartados anteriores¹³⁸. Así, se puede formar una idea clara y global de las fases elaborativas del poema y de los elementos de estilo más destacados que lo caracterizan. A continuación se desglosan, con dicho propósito, las figuras que son de mayor importancia, ya sea por su fuerza lírica y conceptual, por su singular uso, o por su frecuente aparición en el texto. Una de ellas, y la que más emplea Rosario Castellanos en la “Lamentación de Dido”, es la anáfora, figura de repetición

sucedió el hecho puede también propiciar interesantes consideraciones. Son susceptibles de abordarse aquí varios condicionantes temporales: referencias a una época histórica [...] o acontecimientos destacados [...]” (*Ibid.*, p. 34).

¹³⁷ “En la concepción de los tratadistas de retórica, las figuras, frente a los tropos, están constituidas por vocablos utilizados en acepciones apropiadas de acuerdo con la lengua común [...]; sin embargo, debido a alguna particularidad de carácter fónico, gramatical o semántico —o varios de estos aspectos de manera simultánea— se alejan de la norma usual y, así, resultan especialmente expresivos.” (*Ibid.*, p. 90).

¹³⁸ En esta última parte del análisis estilístico del poema se seguirá como único modelo el manual de retórica castellana citado anteriormente, esto debido a la claridad, suficiencia y concreción de sus conceptos, acordes a las necesidades de esta tesis. Esta advertencia es pertinente tomando en cuenta en el trabajo realizado por Baptiste sobre la obra de la poeta chiapaneca, citado en apartados anteriores, existen elementos de análisis que se pueden agrupar bajo la categoría retórica de figuras, sin embargo el crítico francés no las expone como tales, sino únicamente como distorsiones sintácticas con fines poéticos.

por excelencia y principal recurso del versículo tradicional que tiene como fin dotarlo de ritmo y cesura. Se trata del elemento que sostiene conceptual y rítmicamente la estructura del poema. Por lo tanto, resulta de primera importancia citar algunos de los cuantiosos ejemplos presentes en versículos y frases que ya se han anotado antes con distinto propósito. Como muestra del uso prolífico de la anáfora, tan sólo en la primera parte del poema encontramos tres casos aquí subrayados:

[...] nave de airosas velas, nave graciosa, sacrificada al rayo de las tempestades; mujer que asienta por primera vez la planta del pie en tierras desoladas
y es más tarde nodriza de naciones, nodriza que amamanta con leche de sabiduría y de consejo;
Mujer siempre, y hasta el fin, que con el mismo pie del a sagrada peregrinación sube –arrastrando la oscura cauda de su memoria- hasta la pira alzada del suicidio. (“Testamento”, p. 55).

Otros ejemplos representativos están contenidos en una estrofa donde Dido relata los días de su juventud, enlazando con la anáfora los conceptos contenidos en los dos versículos: “Así pues tomé la rienda de mis días: potros domados, conocedores del camino, reconocedores de la querencia. / Así pues ocupé mi sitio en la asamblea de los mayores.” (“Lamentación”, p. 57). Más adelante se presenta de nuevo este uso antes del encuentro con Eneas, reforzando con la anáfora adverbial la premonición contenida en los versículos:

Pero no dilapidé mi lealtad. Lo atesoraba para el tiempo de las lamentaciones,
Para cuando los cuervos aletean encima de los tejados y mancillan la transparencia del cielo con su graznido fúnebre;
Para cuando la desgracia entra por la a puerta principal de las mansiones y se la recibe con el mismo respeto que a una reina. (“Lamentación”, p. 57).

Como ejemplo final, se cuenta el uso de esta figura en un versículo que, hacia la culminación del texto, nos muestra la imposibilidad de consuelo y alivio a la pena de Dido ante el abandono de Eneas, reiterando esos sentimientos y dando cesura al fragmento: “En vano, en vano fue correr, destrenzada y frenética, sobre las arenas humeantes de la playa.”¹³⁹

¹³⁹ *Ibid.*, p. 60.

Pasando a otro elemento de las figuras de repetición, en el poema se presenta un caso de geminación¹⁴⁰, que resulta importante debido a que con su empleo Dido refuta con vigor una acusación tradicional a su figura: suponer que lo primero que la llevó a prendarse de Eneas fue el deseo sexual: “No, no era la juventud. Era su mirada lo que así me cubría de florecimientos repentinos.”¹⁴¹ Una variante de este elemento es la llamada anadiplosis¹⁴², forma de repetición frecuente en este poema que también provoca cambios de ritmo y cesura. Los siguientes ejemplos no se apegan exactamente al concepto de la figura, pero por sus características se pueden agrupar bajo este elemento:

Porque ignora que la extensión no es más que la pista donde corre, como un atleta vencedor, enrojecido por el heroísmo supremo de su esfuerzo, la llama del incendio.

Y el incendio vino a mí, la predación, la ruina, el exterminio ¡Y no he dicho el amor!, en figura de naufrago. (“Lamentación”, p. 57).

[...] era un hombre llamado Eneas. Aquel Eneas. Aquel [...]
 (“Lamentación”, p. 58).

En las figuras de repetición encontramos que en varios fragmentos o estrofas los versículos están ligados por medio de una conjunción coordinante, repetida en las enumeraciones que mantiene una continuidad conceptual sin interrumpir la narrativa ni cambiar el ritmo del período, a esta figura se le denomina polisíndeton:

Y, sentada a la sombra de un solio inmerecido, temblé bajo la púrpura igual que el agua tiembla bajo el légamo.
Y para obedecer mandatos cuya incomprendibilidad me sobrepasa recorrí las baldosas de los pórticos con la balanza de la justicia entre mis manos
Y pesé las acciones y declaré mi consentimiento para algunas –las más graves. (“Lamentación”, p. 57).

¹⁴⁰ Definida como la repetición seguida de palabras en el texto.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 58.

¹⁴² Nos encontramos ante esta figura “Cuando la primera palabra aparece al final de un verso, hemistiquio o frase, y la segunda al comienzo de la siguiente [...]” (*Ibid.*, p. 98.)

Y vi acercarse a mí, amistadas las especies hostiles. Y vi también reducirse a número los astros. Y oí que el mundo tocaba su flauta de pastor. (“Lamentación”, p. 59).

En el caso contrario se enlazan armoniosamente frases y miembros de una enumeración sin necesidad de elementos coordinantes; a esta figura se le denomina asíndeton y su empleo provoca un efecto de fuerza y vertiginosidad en los episodios que, conceptualmente, se refieren a los momentos más desesperantes y álgidos de la historia; también se usan cuando el discurso requiere un tono abrupto, por parte del personaje, otorgando mayor vigor al fragmento. De nueva cuenta, para ejemplificar, es necesario citar los primeros versos:

Guardiana de las tumbas; botín para mi hermano, el de la corva garra de gavilán;

Nave de airosas velas, nave graciosa, sacrificada al rayo de las tempestades;

Mujer que asienta por primera vez la planta del pie en tierras desoladas [...] (“Lamentación”, p. 55).

En el siguiente fragmento también el uso del asíndeton es importante, pues los versículos que componen el pasaje tratan la caracterización del héroe con entereza y expresividad, mostrando los embustes del troyano:

Acogido a la fortaleza de muros extranjeros; astuto, con astucias de bestia perseguida;

Invocador de númenes favorables; hermoso narrador de infortunios y hombre de paso; hombre

Con el corazón puesto en el futuro. (“Lamentación”, p. 58).

La presencia de la conjunción en el último miembro de la enumeración en estos versículos se presenta para fines de ritmo. Obsérvese que enseguida de dicha conjunción se presenta una figura de repetición del tipo anadiplosis que cambia la melodía y prepara el cierre del pasaje con vigor, afianzando el concepto final. Así, gracias a la combinación de polisíndeton y asíndeton se obtienen variantes rítmicas que, combinadas con las figuras de repetición, dan cadencia y expresividad al poema, tal como si se tratara de una sinfonía. Entre este juego de tensiones y distensiones se produce un efecto suficientemente variado y expresivo que suple la carencia de métrica regular en poemas catalogados como de “verso libre”.

Otro caso aislado que resalta por su impacto en la expresividad, y en la forma de reiterar una condición temporal en la vida de la reina, es evidenciado a través de la siguiente figura etimológica subrayada en el siguiente versículo: “Yo era lo que fui: mujer de investidura desproporcionada con la flaqueza de su ánimo.” (“Lamentación”, p. 56). Se trata de una especie de repetición, donde la reiteración del verbo en otro tiempo se presenta para fines expresivos aunque resulte redundante.

Para terminar con las figuras de repetición más destacadas y usuales del poema, se observa un tipo de elipsis frecuente y permitida en nuestra lengua, pero que para fines poéticos tiene la característica de dar algidez y celeridad a la enumeración; a esta figura se le denominada zeugma¹⁴³. En el fragmento citado a continuación el sustantivo veneno se elide en los siguientes miembros de la enumeración para proporcionar mayor fluidez al relato, sin afectar la comprensión del episodio:

[...]Y el *veneno* enardeciendo su sangre, nublando sus ojos, trastornando su juicio, los conduce a cometer actos desatentados; a menospreciar aquello que tuvieron en más estima; a hacer escarnio de su túnica y a arrojar su fama como pasto para que hocen los cerdos. (“Lamentación”, p. 59).

Al mismo tiempo, dentro del fragmento anterior, destaca una de las figuras de definición y descripción¹⁴⁴ denominada *definitio*, especie de digresión conceptual, elemento de uso recurrente en la “Lamentación de Dido” por parte de la escritora para explicar conceptos claves de su poética y para caracterizar personajes. La definición más importante, y guía del poema, es la del amor fatal y apasionado que en todo momento es vista, según la naturaleza del relato, como un estado que conduce siempre a un fin trágico y decepcionante. Así, el veneno, funciona como metáfora del amor y, enseguida, se desarrolla la descripción del sentimiento y las consecuencias en quienes lo padecen.

¹⁴³ Esta figura de repetición, ayuda a que el texto cobre fuerza por lo abrupto con que se suceden las partes de la enumeración debido a la elipsis que la caracteriza, una definición más precisa de este elemento es la siguiente: “Es una manifestación básica, el zeugma consiste en expresar una sola vez un vocablo en un discurso que lo requiere en más ocasiones, de manera que, tras su primera aparición, el término debe ser sobreentendido.” (*Ibid.*, p. 108).

¹⁴⁴ La retórica dice de estas figuras que “Merced a estos procedimientos, el autor pretende plasmar verbalmente la esencia o apariencia de los sujetos, objetos y conceptos que integran su obra.” (*Ibid.*, p. 121).

Cuando se recurre a la descripción del tiempo se está empleando una figura denominada cronografía y, en la “Lamentación de Dido”, se presenta de un modo premonitorio, pues con dicha descripción se anuncia el encuentro fatal con el amor. Se trata de la definición de un tiempo siniestro e impreciso, pero esperado con resignación por parte de la futura reina en su juventud:

Pero no dilapidé mi lealtad. Lo atesoraba para el tiempo de las lamentaciones,
 Para cuando los cuervos aletean encima de los tejados y mancillan la transparencia del cielo con su graznido fúnebre;
 Para cuando la desgracia entra por la a puerta principal de las mansiones
 Y se la recibe con el mismo respeto que a una reina. (“Lamentación”, p. 57).

La siguiente figura digna de análisis individual es la de apóstrofe, fundamental en la construcción del poema. Se trata de una forma discursiva que se emplea para apelar a un destinatario, con el fin de obtener mayor fuerza y verosimilitud.¹⁴⁵ En el caso de los hipotextos de la “Lamentación de Dido” el uso de esta figura de definición es abundante, tanto en Virgilio como en Ovidio, pues los objetivos de Dido en la carta “Dido Aeneae” y en la *Eneida* son imprecisar y apelar a Eneas o, en su defecto, a los dioses para que la favorezcan en sus intenciones y ruegos o, por el contrario, la auxilién en su venganza. Por el contrario, el poema de Rosario Castellanos, sólo hace uso de esta figura al momento de refutar un juicio y no parece referirse a un destinatario preciso, así que puede interpretarse como una apelación al mismo Eneas o al Lector:

Yo te conjuro, si oyes, a que respondas: ¿quién esquivo la adversidad alguna vez? ¿Y quién tuvo a desdoro llamarla huésped suya y preparar la sala del convite?
 Quién lo hizo no es mi igual. Mi lenguaje se entronca con el de los inmoladores de sí mismos. (“Lamentación”, p. 58).

En este mismo fragmento se puede identificar otra figura denominada interrogación retórica, misma que se define por preguntas dirigidas dentro de la apóstrofe a un destinatario y cuyas respuestas son obvias

¹⁴⁵ Azaustre dice al respecto que Emplear esta figura para dirigirse “a un destinatario textual constituye una nueva *evidentia*. Dirigir la palabra a un interlocutor presente en el texto hace más vivo y real aquello que se expresa como si en verdad se dijese ante el lector”. (*op. cit.*, p. 126, el subrayado es del autor).

y, por lo mismo, se omiten¹⁴⁶. La función que cumple esta figura en el poema es la de poner en duda los argumentos que el destinatario pudiera dirigir en contra de Dido. En esos mismos versículos, también encontramos otro elemento de suma importancia para definir el estilo de la poética de Rosario Castellanos, corresponde a una de las figuras de ficción denominada prosopopeya, misma que “consiste en conceder entidad y atributos humanos –por lo general, el don del lenguaje– a seres inanimados, ya concretos, ya abstractos, o seres irracionales.”¹⁴⁷ En “Lamentación de Dido” los elementos personificados son la adversidad, caracterizada materialmente como un huésped indeseable en el último fragmento citado. En todos los casos presentes en el texto, las situaciones y padecimientos que afectaran las acciones de la protagonista son de la misma naturaleza, así, la desgracia se materializa en un personaje que se presentará para determinar el destino de Elisa:

Pero no dilapidé mi lealtad. Lo atesoraba para el tiempo de las lamentaciones,
 Para cuando los cuervos aletean encima de los tejados y mancillan la transparencia del cielo con su graznido fúnebre;
 Para cuando la desgracia entra por la a puerta principal de las mansiones
 Y se la recibe con el mismo respeto que a una reina. (“Lamentación”, p. 57).

Hacia el final del poema, cuando los hechos están consumados para desgracia de Dido, los elementos personificados que la rodean representan las situaciones y padecimientos propios de la desolación; así, en este contexto de desengaño, hacen su aparición la vergüenza y la demencia, esta última toma la forma de un tábano que acosa a la reina engañada, aludiendo a que está por perder la razón:

He aquí que al volver ya no me reconozco. Llego a mi casa y la encuentro arrasada por las furias. Ando por los caminos sin más vestiduras para cubrirme que el velo arrebatado a la vergüenza; sin otro cingulo que el de la desesperación para apretar mis sienes. Y, monótona zumbadora, la demencia me persigue con su aguijón de tábano. (“Lamentación”, p. 60).

¹⁴⁶ *Vid.*, Azaustre, *op. cit.*, p. 131.

¹⁴⁷ En cuanto a las figuras de ficción Azaustre apunta atinadamente que “En virtud de este conjunto de procedimientos, el orador o poeta, convencionalmente, tiene la potestad de presentar como reales situaciones imaginarias.” (*op. cit.*, p. 139).

No puede dejarse de lado la mención de las Furias, pues en ellas está contenida la explicación simbólica de la prosopopeya del texto. Las Furias son entes provenientes de la mitología griega, mismos que representan aspectos negativos de la naturaleza humana. Cuando son desatadas entre los mortales sus actos provocan acontecimientos atroces. Las también llamadas Herinias, están presentes en situaciones humanas por iniciativa de los inmortales para desencadenar desgracias a su capricho; incluso, proceden por sí mismas para causar conflictos y discordias entre las divinidades, pues las furias también son divinidades, sólo que su naturaleza parece más primitiva y cercana a cultos totémicos. Así, la personificación de conceptos, defectos u otras circunstancias abstractas, es una constante en la religión y mitología griegas, de donde sus actuaciones determinan en gran medida el acontecer del mundo antiguo.

En el texto de Rosario Castellanos, las Furias se presentan con el mismo fin: determinar y actuar en favor de la desgracia y destrucción del personaje, con esto se da un matiz dramático a la historia, tal como en la Antigüedad, al plasmar la debilidad del mortal ante la intervención inevitable de estos seres funestos.

Estas personificaciones procuran verosimilitud al relato, pues se adaptan perfectamente al estilo discursivo que tiene el personaje.

Finalmente, otra figura que contribuye a dar verosimilitud y congruencia al discurso de Dido es la perífrasis o circunloquio, elemento frecuente en el estilo de Rosario Castellanos, y que proviene también de los textos clásicos, particularmente de la *Iliada*, donde los personajes se suelen mencionar a través de algunas de sus características únicas, ya sea morales o físicas por las que se es reconocido, temido o estimado. Tal es el caso de Aquiles: “el de pies ligeros”, Héctor: “El divino” u Odiseo: “Experto en ardidés”, etc. Este fenómeno se suele denominar, también, bajo la figura más conocida del epíteto. En el caso del poema de Castellanos, Dido es caracterizada de igual modo: “Dido, la abandonada [...]” (“Lamentación”, p. 55), pues a ojos de la tradición y de la épica, este acontecimiento es el que determina su trascendencia. Otro uso de esta figura se presenta al principio del texto al hacer alusión a su hermano Pígmalión, asesino de su esposo. Para referirse a él usa el significado de su nombre: “El de la corva garra de gavilán”; en este caso, es necesario conocer el relato mítico para esclarecer la referencia de esta perífrasis o epíteto.

A modo de conclusión para este apartado se puede decir que, en poemas de la naturaleza de “Lamentación de Dido”, resulta obligado

un análisis estilístico que use como modelo la tradición retórica para desentrañar parte del estilo clásico que caracteriza al texto, además de identificar los elementos discursivos que lo armonizan y engrandecen. No resultaría válido, ni justo para la autora y su texto, restringir el análisis a una mera interpretación biográfica o a un ejercicio puramente tipológico cuando se trata de obras con una compleja estructura discursiva y retórica que enriquece y engrandece el estilo de su creadora. Por otra parte, con el análisis retórico y discursivo se contribuye a desmitificar el culto exagerado al autor y a su obra, sin que por esto se menosprecie el talento y la capacidad artística que hacen singular su estilo, pues gran parte de su ejercicio está vinculado a la tradición literaria. Así se tiene una prueba más de los innegables vínculos estilísticos entre este texto y sus fuentes clásicas: sus hipotextos.

V. El mito de Hécuba

5.1 Orígenes del personaje mítico y sus fuentes literarias

Cuando se habla o escribe acerca de Hécuba es como referencia de linaje; se trata de un ejercicio que siempre tiene como fin las figuras de sus hijos y esposo. Varios de sus descendientes alcanzaron fama según la tradición mítica grecolatina, ya sea por ser excelentes guerreros o por ser virtuosas y abnegadas mujeres. Entre los varones, Héctor y París son sin más las figuras troyanas más conocidas, al ser dos de los héroes protagónicos de la defensa de su pueblo contra los aqueos. Por lo demás Hécuba es poco mencionada en la *Iliada*, fuente primordial del acervo mítico e histórico del mundo griego antiguo¹⁴⁸. En este poema homérico Hécuba aparece únicamente en el momento en que Príamo parte hacia el campamento aqueo para suplicar a Aquiles que le devuelva el cadáver de Héctor (canto XXIV) con el fin de hacerle las honras fúnebres. Ante tal decisión, que supone un acto suicida, la reina trata de hacerlo desistir. La impotencia y el furor se dejan ver en su discurso dirigido a Príamo, haciendo clara alusión al mal hado que persigue al fruto de sus entrañas, que ya ha cobrado la vida de su más apreciado hijo:

¡Ay de mí! ¿A dónde se te ha ido el juicio que antes
te hizo famoso entre las gentes extranjeras y tus súbditos?
¿Cómo quieres ir solo a las naves de los aqueos,
para ponerte a la vista del hombre que a muchos y valerosos
hijos tuyos ha despojado? De hierro es tu corazón.

¹⁴⁸ La *Iliada*, siguiendo la teoría de relaciones de hipertextualidad de Gerard Genette, es ante todo uno de los grandes hipotextos de la literatura occidental, y particularmente, es el hipotexto por excelencia de las obras que tratan el mito de Hécuba en los siglos subsecuentes desde diferentes géneros.

Pues si se apodera de ti y con sólo que te vea con sus ojos,
 Ese hombre es carnicero y traidor, y no se compadecerá de ti
 Ni te respetará en absoluto. Más bien lloremos aparte
 Sentados en el palacio. Eso es lo que el imperioso destino
 Urdió con su trama para él al nacer, cuando yo lo alumbré:
 Saciar a los perros, de ágiles patas, lejos de sus progenitores
 Y en poder de un hombre brutal, a quien ojalá yo medio hígado
 Pudiera devorar hundiendo mis dientes. Entonces habría venganza
 Por mi hijo, porque no lo ha matado como a un cobarde,
 Sino ante los troyanos y las troyanas, de esbeltos talles,
 Quieto y sin acordarse de la huida ni de escondrijo alguno.¹⁴⁹

Fuera de esta intervención, donde trata de convencerlo de que desista de presentarse solo ante el périda por temor a que lo asesine también, la reina no interviene directamente. Se sabe de ella por los testimonios de los guerreros cuando se da cuenta de las predicciones previas al conflicto o por la obsesiva costumbre de presentar el linaje y biografía de los héroes antes de cada combate.

Entre esos largos pasajes que dan cuenta de los antecedentes humanos y divinos de la guerra de Troya destacan las predestinaciones y las predicciones oraculares, determinantes del acontecer histórico. Su cumplimiento es ineludible y, por esta misma circunstancia, fuente de varias tragedias. Un ejemplo de cómo el destino alcanza a todos los protagonistas del mundo mítico griego es el caso de Aquiles, quien ganaría gran fama, pero que moriría joven y sin entrar en Ilion, según las parcas. Otros males pueden ser eludidos si se toman las medidas que establece el oráculo, sin embargo, esa acción siempre consiste en privar de la vida a un ser amado o en despreciar el honor y la gloria a cambio de alcanzar la vejez, camino que desprecia Aquiles. Ésta es la gran paradoja de los mortales y semidioses que desencadena un conflicto moral y sentimental típico de la mitología griega. Al momento de decidir por el sacrificio del hijo que ha nacido con un destino fatídico para la estirpe y el pueblo, la piedad de los padres o del verdugo se impone y el fin del infante es el destierro, principio de varias tragedias. Las consecuencias de esta debilidad son inevitables y tarde o temprano los hechos se encausan para que se cumplan los designios, pues ni aún los dioses están en condiciones de cambiar el destino. Son varias las historias que proceden con este argumento, en-

¹⁴⁹ Homero, *Iliada*, trad. Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 2000, p. 488.

tre ellas encontramos la de Orestes, hijo de Agamenón y Clitemnestra, que da pie a la llamada *Orestíada*, tragedia de Esquilo. Otro caso es el de Edipo quien asesina a su padre y, al ocupar el trono de éste en Tebas, toma por esposa a la viuda Yocasta, cometiendo parricidio e incesto sin saberlo. El drama se desencadena porque, al nacer Edipo, Layo decide contradecir el oráculo, que ya anunciaba ese trágico destino, y le perdona la vida conminándolo al destierro. Así es como se configura una de las tragedias más celebres de la tradición: *Edipo rey*, escrita por Sófocles. Es así que, para el mundo griego, estas historias de carácter funesto se convierten en la fuente primordial del género.

Relatos como los anteriores aparecen en la *Iliada* casi siempre en forma de digresión o anagnórisis por parte de los personajes o que se anuncian bajo profecías al término de la guerra cuando los caudillos ya regresan a su patria. Con lo que se reafirma que la *Iliada* puede definirse como el hipotexto de gran parte de las tragedias de los autores del siglo IV a. C., creadores de los hipertextos de la obra homérica que han llegado hasta nosotros.

Siguiendo pues con la enumeración de dichos hipertextos de la *Iliada*, toca referir la obra trágica de Eurípides quien aborda la historia de Hécuba según el texto épico. En ambas obras la reina troyana representa a la madre de Asia Menor en un continuo sufrimiento causado por la guerra; asimismo, en esta versión su destino va de la mano con el de su prole, pero, particularmente, estará atado al de uno de ellos: Paris o Alejandro, como también es llamado. Su nacimiento estuvo marcado por un sueño de Hécuba, según el cual, su vientre se abrasaba al momento en que sucedía el alumbramiento, pariendo una hacha encendida. Este sueño fue interpretado por el oráculo como la visión del futuro del reino y de la casa imperial: Paris sería el responsable de la destrucción de Troya y de la muerte de toda su estirpe, por lo cual era necesario sacrificarlo para evitar el hado. Hécuba misma refiere su sueño en la tragedia de Eurípides titulada *Hécuba triste* al inicio de la obra:

Agora, desventurada, conozco que no son vanos, como dicen, los sueños de los hombres: porque yo preñada de Paris, mi hijo, el cual de Grecia trujo el fuego en que ardió la ciudad de Troya, soñaba que paría una hacha encendida, y todos decían que había de ser después de nacido el perdimiento de nuestro Reino, y que debíamos a él quitar la vida, porque todos no la perdiésemos: mas yo con la piedad de madre,

fácilmente creía que todos los sueños eran engaños, hasta ahora, que por haber guardado a él, he destruido mi Reino.¹⁵⁰

Ante tal decisión ocurrió lo que en las historias reseñadas anteriormente: París fue desterrado para tratar de eludir la predicción. Lo que sucedió con los años ha sido difundido ampliamente por poetas como Homero e historiadores como Apolodoro: París crece como un príncipe pastor de singular belleza. Favorito de Apolo, quien le concede la destreza del arco.

Pero el acontecimiento clave en el destino de Troya es la boda entre Tetis, diosa marina, y Peleo, futuros padres de Aquiles. En el banquete de las nupcias están presentes las diosas, Era, Venus y Atenea. La Discordia, al no ser invitada al convite, urde un conflicto por medio de un obsequio: una manzana, la “de la discordia”, será para la más bella de las tres diosas. París es elegido como juez y cada una ofrece un don según sus atributos. Él decide tomar el ofrecimiento de Venus, quien le promete el amor de la mujer más bella sobre la tierra, causando la ira de las otras diosas que se declararán desde ese momento enemigas del príncipe y de su linaje. El resto de la historia mítica es hartamente conocida. La mujer prometida a París es Helena, esposa de Menéalo, rey de Esparta. Después de una serie de acontecimientos Alejandro la rapta y la lleva a Troya, donde se instala como príncipe al lado de sus padres Príamo y Hécuba. Los aqueos deciden como consecuencia del rapto emprender la guerra por tal afrenta para recuperar a la bella esposa de Menéalo; así establecen una confederación al mando de Agamenón y parten para la Anatolia con el fin vengarse de los troyanos. Al cabo de nueve años, momento en que comienza el relato homérico, la ciudad cae y, con ella, la familia reinante.

Hécuba se convierte desde el inicio de la guerra en testigo del aniquilamiento de toda su familia. A través de su dolor se puede apreciar el de la tierra troyana que ve sucumbir uno a uno los más esforzados guerreros. También ve con impotencia la rapiña con que se disputan a sus hijas y nueras los soldados aqueos. Su historia es grandiosa debido a que, de ser la madre de cincuenta hijos, como lo menciona Eurípides, y reina de la ciudad más poderosa de Asia Menor, se ve en la circunstancia de terminar sus días como esclava de los aqueos, sola y envejecida por el sufrimiento, a no ser porque los dioses se apiadan de

¹⁵⁰ Eurípides, *Tragedias*, México, Universidad Nacional de México, 1921, p. 386.

ella impidiendo que muera fuera del suelo troyano. A fin de cuentas, la predicción del aniquilamiento se cumple puntualmente al permitir que Paris viviera. Pero a esta se encadenan otras predicciones que dignifican los últimos días de la reina destronada y, para tratar acerca de estos relatos míticos, es necesario recurrir a las versiones literarias posteriores a los poemas homéricos. Las más importantes provienen de varios siglos después durante el período de la Grecia Clásica y, concretamente, bajo el reinado de Pericles, se trata de dos de las tragedias de Eurípides.

A través de *Hécuba Triste* y de *Las troyanas* podemos apreciar la reivindicación del relato mítico de Hécuba, pues figura como protagonista de ambas. Eurípides presenta a la reina troyana en condiciones de botín dentro del campamento aqueo después de la caída de su reino y antes de partir para la Hélade como sierva. El argumento que estructura ambas tragedias es la pérdida de sus últimos seres queridos, los más indefensos. El hilo conductor de estos sucesos, además del sufrimiento que esto conlleva, es presenciar el cumplimiento puntual de la destrucción de su linaje. Ese acto de atestiguar todos los asesinatos y separaciones resulta en un patetismo que la engrandece. La resistencia y la dignidad con que soporta la desgracia la convierten en una figura heroica no menor a sus hijos guerreros. Aun en la esclavitud mantiene la razón y consigue urdir la venganza a los traidores. Por otra parte, su destino encierra un ensañamiento sin precedentes, pues ver perecer a todos sus hijos, resulta un hecho desgarrador. La constante de su sufrimiento es la de no reponerse de una desgracia cuando le sobreviene una más, inesperada e inconcebible por la crueldad y la sorpresa.

En las *Las troyanas* Hécuba y las demás cautivas se encuentran en el campamento griego. La obra inicia con un monólogo de Poseidón que fue protector de los troyanos y que narra los acontecimientos previos a la escena, entre ellos el sacrificio de Polixena en honor de Aquiles, quien la reclama desde el Ares. A continuación se presenta un diálogo con Atenea quien desea vengarse de los aqueos por no honrar su favor y por insultar su divinidad al raptar a Casandra, la sacerdotisa virgen dedicada a su culto. La diosa confiesa a Poseidón la venganza que planea por tales agravios: que los griegos sufran calamidades cuando naveguen rumbo a su patria y que varios perezcan violentamente al llegar a sus reinos. De esos hechos vengativos dará cuenta la *Odisea* y varias tragedias que, como apunté antes, tienen como argumento el retorno de los caudillos a sus mansiones.

En el caso de *Las troyanas* la escena se inicia con el lamento de Hécuba: “¡Ay, ay de mí! ¡Ay, ay de mí! ¿Cómo no he de llorar, sin patria, sin hijos y sin esposo? ¡Oh fastuosa pompa de mis mayores! ¡Cómo has venido a tierra! ¡Nada eras!”¹⁵¹ Enseguida comienza un diálogo angustioso entre ella y las otras prisioneras sobre la suerte que correrá cada una de ellas y acerca de cuál será su amo. Entonces irrumpe en la escena Taltibio, uno de los guerreros más destacados de los aqueos, quien anuncia la suerte que toca a cada esclava. Es aquí donde comienza la desesperación verdadera y el lamento ante los designios de sus captores, pues el primer designio que recibe del mensajero es que Casandra, su hija y sacerdotisa de Apolo, será destinada al lecho de Agamenón. Enseguida Taltibio entera a Hécuba de la suerte de Polixena. Después la reina pregunta por el destino de Andrómaca, viuda de Héctor, y le es referido que será esclava del hijo de Aquiles. Finalmente, el mensajero funesto comunica a Hécuba que ella misma será sierva en la casa de Odiseo, el caudillo más odiado por la reina. Así, se resuelve en unos cuantos diálogos la suerte de todas *Las Troyanas*.

Posteriormente, Casandra irrumpe en la escena profiriendo un discurso al parecer sin razón, al celebrar sus nupcias próximas con Agamenón, lo que mueve a lástima por parte de su madre, sin embargo, en él da cuenta de sus planes para vengarse de los griegos al llegar al palacio del rey aqueo. Además, justifica la muerte de sus hermanos al perecer con gloria y defendiendo valientemente a su patria.

En ese momento Taltibio amenaza a la ménade por sus palabras contra el rey y la conmina a seguirlo para reunirse con Agamenón, pero, antes de alejarse, Casandra anuncia la suerte de su madre y la de su futuro amo Odiseo; predicciones que se han de cumplir puntualmente:

¿Aseguras tú que mi madre irá al palacio de Odiseo? ¿Y los oráculos de Apolo, según los cuales ha de morir aquí? Ya no te insultaré más. ¡Infeliz Odiseo! Ignora los males que ha de sufrir; tan codiciados como el oro serán después para él los míos y los de los frigios.¹⁵²

Es claro que los males profetizados por Casandra para Odiseo se refieren a los diez años que errará antes de llegar a su palacio en Ítaca,

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 141.

¹⁵² *Ibid.*, p. 152.

y que componen el argumento de la *Odisea*. Por lo demás, Hécuba, efectivamente, no participará de ese peregrinar y morirá en su tierra gracias a la piedad divina según la tradición.

Cuando Casandra ya ha desaparecido de la vista de Hécuba, ésta se desploma y postrada en tierra se queja de su destino funesto:

En tierra debo yacer, víctima ahora de estos males, y antes y después. ¡Oh dioses!; bien sé que no me favorecéis, pero debemos, no obstante, invocaros cuando la adversidad se ensaña en alguno de los nuestros. Agrádame recordar los bienes de que he disfrutado, y así será mayor la lástima que exciten mis males presentes. Fui reina y me case en real palacio, y en él di a luz nobilísimos hijos, no sólo por su número, sino porque fueron los más esclarecidos de los frigios. Ninguna otra mujer troyana, helena ni bárbara podrá vanagloriarse nunca de haberlos procreado iguales. Y sucumbieron al empuje de la lanza aquea, y yo los vi muertos y corté estos cabellos que miráis para depositarlos en sus tumbas; lloré también a su padre Príamo, no porque otros me contasen su muerte, sino presenciándola con estos ojos, cuando fue asesinado junto a la ara de Zeus Herceo, mientras se apoderaban sus enemigos de la ciudad. Las vírgenes, destinadas a ser la más preciada joya de sus esposos, educadas fueron para deleite de mis enemigos, y las arrancaron de mis brazos, y no abrigo la más remota esperanza de que vuelvan a verme, ni yo tampoco a ellas. Y el último, mi mal más grave, es que yo vaya ahora a la Hélade, esclava y anciana, y que en mi vejez sufra intolerables trabajos, yo guardando las puertas y las llaves, cuando soy madre de Héctor, ya amasando el pan y reclinando en el duro suelo mi arrugado cuerpo, después de haber descansado en regio lecho, y cubriéndolo de viles andrajos, que deshonran y envilecen a los que antes fueron felices.¹⁵³

La cita de este extenso monólogo resulta fundamental porque en él Hécuba resume todos los males de que ha sido víctima desde que los aqueos pisaron tierra troyana. Además, es de gran importancia debido a que de este fragmento tan emotivo probablemente Rosario Castellanos extrajo varios de los elementos argumentativos y retóricos que empleó en su poema “Testamento de Hécuba”, del que se hablará más adelante. Esta hipótesis se puede sustentar en el hecho de que no existen textos posteriores a los de Eurípides que aborden con tal profundidad y complejidad a este personaje mítico. Incluso, la construcción de este discurso responde perfectamente como modelo del poema

¹⁵³ *Ibid.*, p. 154.

de Rosario Castellanos en varios de sus textos tanto poéticos como dramáticos.

Continuando con la escena trágica, ahora ante los ojos de Hécuba desfila, en un carro cargado con las armas de Héctor, Andrómaca, quien junto con el pequeño nieto forman parte de los despojos. Ambas troyanas sostienen un breve diálogo antes de que la nuera sea conducida con su nuevo dueño. En ese momento se presenta de nuevo el mensajero Taltibio para anunciar los nuevos males: el hijo de Héctor será precipitado desde las murallas de Troya por orden de Odiseo, pues es un peligro que el hijo de un caudillo como aquél sobreviva. Después de esto, Andrómaca sale de escena y pasa ante Hécuba Menéalo. Es entonces cuando la reina destronada aprovecha la oportunidad para rogar al griego que mate a su odiada esposa por ser causa de tantas desgracias para ella y para los aqueos. Le advierte que si lo decide debe hacerlo sin atender a su belleza y a los sentimientos que le despierta su atracción. Enseguida Helena aparece para rogar por su vida ante el rey y comienza una disputa propia de un senado con elocuentes discursos tanto de Hécuba como de Helena. Esta última responsabiliza al destino, a su funesta belleza y al descuido de Menéalo para que ocurriera su idilio con Paris; esgrime hábilmente razones divinas que escapan al control de los mortales; finalmente, considera que gracias a su rapto, la Hélade salió victoriosa de la guerra y todos obtuvieron buen botín. Hécuba por su parte refuta estas razones al parecerle inverosímil la historia del certamen de belleza entre las diosas, reduciendo el juicio de Paris a un mero entretenimiento y relato popular; así, culpa enteramente a Helena de ser pérfida y falsa, dando una cátedra de dignidad y lealtad. Con sus palabras Menéalo queda convencido de su deber como esposo ofendido. La tragedia concluye con el incendio de la ciudad frigia y con las esclavas troyanas lamentándose mientras se encaminan a las naves de sus dueños.

Ahora bien, en *Hécuba triste*¹⁵⁴ Eurípides trata otros hechos desgraciados para la reina troyana, pues, sin saberlo, su último hijo y el más pequeño, Polidoro acaba de ser asesinado por un falso aliado que lo tenía a su cuidado para ocultarlo de los aqueos; ese rey llamado Polimnestor, al saber de la derrota de los frigios, decide quedarse con los tesoros pertenecientes al pequeño y pactar alianzas con los triunfadores, mientras tanto Hécuba, ya reducida al cautiverio con las

¹⁵⁴ Vid. Eurípides, op. cit, pp. 381-429.

otras mujeres troyanas, contempla cómo su hija Polixena es llevada al túmulo de Aquiles para ser sacrificada en su honor, tal y como se relata en voz de Andrómaca en *Las Troyanas*. La diferencia entre esta obra y la anterior es que en *Hécuba Triste* el centro del argumento es la venganza de la reina por el asesinato de su hijo, consiguiendo algún consuelo en tomar la vida de los hijos de Polimnestor y dejando a éste ciego.

La tragedia comienza cuando Ulises (Odiseo) se acerca a Hécuba para comunicarle la demanda de Aquiles desde la muerte: desea que Polixena sea sacrificada para que se reúna con él en el inframundo. Cuando ya se han llevado a su hija para la inminente inmolación, en la playa sus doncellas encuentran el cadáver de Polidoro. Es entonces cuando Hécuba pierde la serenidad y la entereza que la caracterizaba ante la desgracia:

¡Oh hijo Polidoro! ¿Así vienes a consolar a tu mísera madre de la muerte de tu hermana? ¿Así vienes con tus heridas patentes a doblar mis dolores? ¡Oh fuego que siento! ¡oh tinieblas! ¡oh furias! ¡oh infierno! ¿dónde voy? ¿Dónde iré? ¿a quién llamaré? Dadme armas; traedlas, mujeres, iré a Polimnestor, a Polimnestor quiero buscar.¹⁵⁵

Ante ese panorama desolador, y con todos sus seres amados ya perdidos, su lamento se transforma en un discurso furibundo y en cierto sentido sarcástico sobre su destino:

Acabad ya, desventuras, de seguirme; hartaos ya, venid si algunas quedan; cubridme todas de pesares y duelo; quitad de mí cualesquier consuelos; apartad lejos la piedad; tenedme en vuestras duras prisiones de tal manera cativa, que ninguna mujer afligida en algún siglo sea a mí comparable; siquiera será en esto excelente, pues no lo puede ser en lo que me prometía mi falsa fortuna.¹⁵⁶

También se puede apreciar que, gracias a la magnitud del dolor padecido, consigue acceder a un estado en el que es plenamente consciente de su trascendencia, tal como lo consigue Dido en el poema de Rosario Castellanos con su inconmensurable pena amorosa que la lleva al suicidio. Así, Hécuba considera que no habrá mujer que padezca en vida tantas penas como hijos tuvo. Eurípides fue sensible a tales hechos insoportables para una madre y perpetuó a Hécuba como símbolo del

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 401.

¹⁵⁶ *Loc. cit.*

dolor. En tal modo se interesó en esta figura mítica que la condujo a protagonizar dos de sus tragedias. El texto continúa, y la venganza de Hécuba toma forma; manda traer a Polimnestor con el engaño de confiarle el sitio del tesoro real para que lo conserve para Polidoro. Aquél aparece pronto para colmar su ambición sin saber que Hécuba tiene ya el cadáver de su hijo. El traidor relata cómo se cría Polidoro, alegre y fuerte en su palacio. Entonces Hécuba, en una muestra de verdadera actuación, lo halaga por su fidelidad y lo invita a pasar a su tienda para darle un tesoro que quiere confiarle, es entonces cuando lo atacan las mujeres troyanas y lo ciegan, al mismo tiempo dan muerte a sus hijos. Con este acto atroz es colmada la ira de la reina. Posteriormente, entre el fragor de la lucha, aparece Agamenón quien queda atónito ante tal escena sangrienta y trata de indagar cuál ha sido la causa de que Polimnestor quiera apresar a Hécuba. Enseguida les permite la palabra a ambos para que expongan sus razones. Polimnestor argumenta que Hécuba ha vengado la muerte de su hijo confiado a su guarda, matando a los suyos y cegándolo, cuando lo único que procuraba era eliminar un enemigo futuro de su nuevo aliado, el rey Agamenón, y de sus amigos griegos, por lo cual pide que le sea entregada la reina para vengarse. Hécuba, por su parte, argumenta largamente a favor de la fidelidad que se debe a los aliados, pues para ella no hay peor crimen que la traición y la alevosía con que se puede matar a un niño indefenso. Su discurso es elocuente y perfectamente armado. Hécuba trata de convencer a Agamenón de tener la razón, apelando a su sentido de justicia y a su honradez como monarca. Finalmente, le expone un argumento incontrovertible: si un hombre como Polimnestor traiciona a uno de sus aliados más cercanos de un modo tan atroz, como no ha de hacerlo con los griegos que nada les debe. Al cabo de un discurso tan elocuente Agamenón queda convencido y con unas cuantas frases da por concluido el pleito a favor de Hécuba: “La sentencia está dada con haberse el hecho entendido, pues se debe haber por justa la venganza que se toma de quien no guarda la fe.”¹⁵⁷

Así concluye el texto de Eurípides. No queda más que reiterar que el personaje mítico de Hécuba, a partir de estas obras, es conocido como el paradigma de la maternidad abnegada, fiel y generosa, siempre vista como una figura de gran estatura moral y de gran entereza en la adversidad. Por otra parte, el grado de elocuencia que manifiesta es

¹⁵⁷ Idem., p. 429.

la última forma de resistencia troyana ante los griegos, pues con sus discursos mueve las conciencias de sus captores para tomar venganza de los traidores y falsos, al no poderlo hacer con sus propias manos débiles e inútiles ante guerreros tan poderosos. El destino queda manifiesto, pero dentro del estrecho margen de acción que le queda en el cautiverio consigue vengar los agravios.

Para conocer el fin que la tradición ha dado a Hécuba, mencionado por Casandra en líneas anteriores, es necesario recurrir a un hipertexto de las *Tragedias* de Eurípides: las *Metamorfosis* de Ovidio donde se relata en los episodios del libro XIII, las penurias de las cautivas troyanas y la posterior metamorfosis de Hécuba, según la cual los dioses la transforman en loba para que se libre del cautiverio y de peregrinar con Odiseo, cumpliendo así la profecía hecha por Casandra de morir en su patria.

El argumento del poeta latino con respecto a la suerte de *Las Troyanas* está basado claramente en las *Tragedias* de Eurípides vistas anteriormente. Esto es notorio si se revisan los apartados dedicados al asesinato de Polidoro y al sacrificio de Polixena¹⁵⁸. Sin embargo, el texto de Ovidio es importante en la medida en que, muy a su estilo, consigue, mediante los monólogos de cada una de las cautivas, lamentos conmovedores cargados de dramatismo. Discursos poéticos que serán señeros para los poetas muy posteriores como Rosario Castellanos. No hay que olvidar que el estilo del autor de las *Heroidas*, consigue un realismo singular al tratar los múltiples matices pasionales de los personajes, tornándolos verosímiles y humanizándolos. En gran medida estas características son herencia de Eurípides, ampliamente conocido como un autor profundamente humano y sensible que trata de este modo a sus personajes.

Los relatos sobre Hécuba en las *Metamorfosis* difieren de la versión heredada de *Hécuba Triste* y *Las Troyanas* en algunos aspectos ambientales y de comportamiento de los personajes ante los sucesos desgraciados. Más aún, en el texto ovidiano se da cuenta de la transformación de la reina troyana, que sobreviene justo donde termina la tragedia de Eurípides dedicada a la venganza de su hijo Polidoro.

Ovidio ahonda en la desesperación y desgarramiento de Hécuba y ya desde el sacrificio de Polixena es notoria la metamorfosis que

¹⁵⁸ *Metamorfosis*, 5ª ed., trad. de Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias, Madrid, Cátedra, 2003 (Col. Letras Universales, núm. 228), pp. 680-685.

sufrirá. Poco a poco la elocuencia y la cordura ceden a la sed de venganza, último impulso de la anciana. El sentimiento de impotencia y de indefensión de las cautivas es un elemento patético que se trasluce a través de un monólogo digno de una de las *Heroidas*; en dicho lamento, puesto en primera persona, la reina se halla ante el cadáver de su hija:

¡Fui fértil para la Eacida! Yace postrada la enorme Ilio, y con un penoso suceso ha acabado la desgracia del pueblo, pero con todo ha terminado; para mí sola permanece Pérgamo, y mi dolor sigue su curso. Hasta hace poco la más importante de todo, poderosa por tantos yernos e hijos, nuera y marido. Ahora soy arrastrada en mi exilio, pobre, arrancada de los túmulos de los míos, presente para Penélope, la cual, mostrándome a las matronas de Ítaca a mí, cuando arrastre la tarea encomendada, dirá: “Ésta es la famosa ilustre madre de Héctor, ésta es la esposa de Príamo”, [...] He parido ofrendas fúnebres para un enemigo. ¿Para qué resisto fuerte como el hierro? ¿O qué espero? ¿Para qué me reservas, añosa vejez? ¿Para qué, dioses crueles, a no ser para contemplar nuevos funerales, alargáis la vida de una anciana? [...] ¹⁵⁹

Hasta este momento todavía existe un motivo de vida: Polidoro. Hécula lo cree seguro bajo la protección de Polimnestor. Cuando descubre su cadáver se transforma su conformidad en sed de venganza; entonces la ira la conduce como a Medea para urdir un ajuste de cuentas con el asesino de su hijo. La humanidad va cediendo paso a la animalidad que deriva en la metamorfosis:

Gritan las troyanas, queda muda ella por el dolor, y a la vez el propio dolor le consume las palabras y las lágrimas vertidas por dentro, y muy semejante a un duro peñasco queda paralizada y clava unas veces los ojos en la tierra que tiene enfrente, otras veces alza su torvo rostro hacia el cielo, ora contempla el rostro de su hijo allí tendido, ora sus heridas, sobre todo las heridas, y se arma y se provee de cólera. Tan pronto como ardió con ella, como si siguiera siendo reina, decidió vengarse y toda ella está inmersa en la imaginación del castigo, y del mismo modo que una leona se enfurece privada de su cachorro lactante y encontrando huellas de pies persigue al enemigo que no ve, así Hécuba, después de que ha mezclado la cólera con el dolor [...] ¹⁶⁰

¹⁵⁹ Eurípides, *op. cit.*, p. 683.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 684.

Ovidio continua el relato sin diferencia alguna con la versión de Eurípides: Hécuba urde un encuentro con su antiguo aliado, al final del cual lo ataca y lo deja ciego con ayuda de las demás cautivas; sin embargo, la manera en que Ovidio relata esta sanguinaria escena es de notar por la rabia con que actúa la otrora reina de Troya:

Contempla amenazadora al que habla y jura en falso y arde hinchada por la cólera y convoca contra él así pillado al batallón de madres cautivas y hunde sus dedos en los pérfidos ojos y extrae de sus mejillas los ojos (la cólera la hace dañina) y sumerge sus manos y, afeada con la sangre del culpable, le vacía no los ojos pues nada queda) sino el lugar de los ojos.¹⁶¹

Por último, sobreviene la transformación en perra, pues su conducta, ya despojada de juicio y razón, la conduce a perder los últimos rasgos de humanidad que son suplantados por los gruñidos y la fiereza propios de este animal. El punto culminante de este relato es el ataque del pueblo tracio que trata de vengarse de la muerte de su rey, precipitando su final metamorfosis derivada de la ira:

El pueblo tracio, irritado por el asesinato de su rey, comenzó a atacar a la troyana lanzándole dardos y piedras; pero ella persigue con sus mordiscos una piedra que le ha sido arrojada con ronco murmullo y, al intentar hablar, con la boca preparada para palabras ladró.¹⁶²

Tal transformación, contraria a la justicia, es motivo de la conmiseración de los mortales y de los dioses, al ser el producto de una cólera sobrehumana ajena a intervención de las divinidades. El nombre de Hécuba finalmente queda integrado a la topografía sotonía, y la fiera, que otrora fuera una magnánima y elocuente reina, desde entonces aúlla entristecida por la desgracia de sus hijos.

Cabe mencionar que ésta no es la única versión del mito de la reina troyana, pero sí se trata de la más difundida en los subsecuentes siglos debido al impacto de los autores latinos en el mundo occidental. Sin lugar a dudas las *Metamorfosis* es a su vez el hipotexto que transmitirá esta versión, ampliamente conocida en nuestros días, por lo que es sin duda la que también conoció Rosario Castellanos.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 685.

¹⁶² *Loc.cit.*

Sin embargo, para los fines discursivos, temáticos y estéticos de la autora mexicana este final no fue el adecuado. En su texto modificó de manera importante algunas características del relato y del carácter de Hécuba para crear un hipertexto transformacional como se explicará más tarde.

Para establecer un paradigma contemporáneo al ejercicio de reinterpretación que hizo Rosario Castellanos sobre la figura de Hécuba, resulta interesante conocer las características de la adaptación de *Las Troyanas* de Eurípides por parte de Jean-Paul Sartre. Obra de traducción al francés que resulta reveladora en la medida en que modifica el texto según sus intenciones de recepción con claros fines sociales y políticos.

Presentada bajo la autoría del trágico griego, se puede dudar de que se trate de una mera labor de traducción de *Las Troyanas*, pues las modificaciones argumentales y de estilo son profundas. Eso permite concebir el trabajo de Sartre como un hipertexto más de la obra de Eurípides. Sartre justifica las adaptaciones con la pretensión de llegar a un público que ha perdido los referentes socioculturales de *Las Troyanas*: “entre la tragedia de Eurípides y la sociedad ateniense del siglo V, existe una relación implícita que ya no podemos ver hoy sino desde fuera.”¹⁶³ El autor francés considera que para recuperar esa relación no basta con verter la tragedia al idioma francés, sino que debe recuperar aspectos escénicos, dramáticos y de argumento para que el público de mediados del siglo XX acceda a ese proceso de recepción plena de un texto de más de dos mil años atrás: “El texto de Eurípides contiene numerosas alusiones que el público ateniense comprendía inmediatamente, pero a las cuales ya no somos sensibles porque hemos olvidado las leyendas. He suprimido algunas y he dado más extensión a otras.”¹⁶⁴ Coincidir con sus percepciones sobre el público y su nivel de comprensión y conocimiento acerca de la tragedia de Eurípides, además de subestimar sus referentes culturales, resulta complicado, pues hoy en día, las *Tragedias* de Eurípides son ampliamente leídas sin mayores complicaciones por gran número de personas en todo el orbe mediante traducciones. En consecuencia, se puede discutir, también, qué tanto se han olvidado las leyendas o mitos de la Antigüedad. Lo importante en estos postulados es que contamos con

¹⁶³ Eurípides, *Las troyanas*, adaptación de Jean Paul Sartre, trad. al español de María Martínez Sierra, Buenos Aires, Losada, 1997, p. 9.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 10.

el testimonio del autor de la adaptación acerca de sus intenciones de recepción y los motivos que lo condujeron a la transformación parcial de la tragedia original.

Entre las modificaciones que considera necesarias primero destaca las de estilo. Sartre cree que las oposiciones de los personajes y sus reacciones son medidas en Eurípides, por lo que aumenta el dramatismo de las escenas: “He intentado *dramatizarla* acentuando oposiciones que en Eurípides quedan implícitas: el conflicto entre Andrómaca y Hécuba, la doble actitud de Hécuba que tan pronto se abandona a su desdicha, tan pronto pide justicia [...]”¹⁶⁵ Pero no sólo trastoca el carácter de los personajes y la naturaleza de sus pasiones sino que hace lo mismo con el entorno político y cultural. Convierte la invasión troyana en un conflicto desigual y aleroso por parte de Occidente para conquistar nuevas colonias en Asia y África. Así, hace una relectura, según la cual, los griegos, como representantes de la Europa actual, someten y aniquilan sin justificación y sin piedad a los habitantes de sus colonias de Oriente que buscan la independencia. Refleja una crisis humanitaria que es común en los conflictos modernos a través de las cautivas troyanas. Es por eso que Sartre modifica el carácter de las esclavas y de la reina destronada, transformándolas en mujeres que se rebelan ante el yugo de sus conquistadores. Se notan, en todo momento, dispuestas a perecer con dignidad, cuando en la tragedia de Eurípides sucede al contrario: “Si se ve en ella, solamente, la tragedia personal o familiar de Hécuba, es lógico que se critique la escasa robustez de este carácter. Es un carácter plano, sin relieve alguno; es solamente una mujer que recibe golpe tras golpe a lo largo de la obra.”¹⁶⁶ No existe, por tanto, en la tragedia de Eurípides la actitud por parte de los personajes para rebelarse al cautiverio, a lo sumo reaccionan tratando de convencer a sus captores de no ejecutar las órdenes de los caudillos, tal como ocurre cuando tratan de impedir la muerte del hijo de Héctor o la de Polixena, inevitables ambas. No existe rebeldía. Las leyes de la guerra son claras aún para las mujeres, quienes saben perfectamente que son parte del botín: “Respecto a los personajes, sólo son lo que se espera que sean: símbolos de la humanidad sufriente. No se espera que reaccionen ante los golpes que se

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 11 (El subrayado es del autor).

¹⁶⁶ Eurípides, *Tragedias*, int. y notas de José Luis Calvo Martínez, t. II, Madrid, Gredos, 1978, p. 223.

les vienen encima; son simples víctimas.¹⁶⁷; incluso, se puede decir que las decisiones que tienen que ver con los sacrificios, órdenes superiores de los reyes argivos o del mismo Aquiles desde el Ares, son una pesadumbre aún para los emisarios, quienes también sufren por ser los ejecutores.

La acción más violenta y reaccionaria de *Las Troyanas* es la venganza que cobran gracias a un ejercicio retórico en el que Hécuba convence a Agamenón de considerar justa la muerte de Polimnestor. Es así que calificar de planos a los personajes no parece adecuado, pues la capacidad de acción de unas esclavas ante un ejército que las tiene en su poder es nula. Hay que recordar que las cautivas son, también, parte de los despojos que se disputan los vencedores. En este sentido, se puede estar de acuerdo con las palabras de José Luis Calvo: “El tema de Troyanas es sin duda, el sufrimiento humano producido, en este caso, por la guerra; no la de Troya –aunque sí sea el marco-, sino la guerra en general. Sufrimiento que alcanza tanto a vencedores como a vencidos.”¹⁶⁸

El hipertexto de Jean-Paul Sarte, con todo y que sus fines de recepción sean válidos todavía para los lectores contemporáneos, responde perfectamente a la necesidad de relectura de los mitos grecolatinos heredados a través de otros hipotextos. Queda claro que el móvil de la adaptación del autor francés es acercar el texto a sus lectores auxiliándose de diversas modificaciones de estilo y argumento de la tragedia original de Eurípides.

Por otra parte, “Testamento de Hécuba” difiere a su vez en varios aspectos de esta versión de *Las Troyanas*, no sólo en el formato textual, sino en el estilo y las intenciones de recepción. Se trata, en todo caso, de dos hipertextos distintos de la obra de Eurípides. Por este motivo, en el siguiente apartado se abordarán las intenciones de recepción de la autora mexicana al escribir este texto, así como la génesis del poema.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 224.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 223.

5.2. “Testamento de Hécuba” ante la crítica

En 1969 Rosario Castellanos publica el poemario titulado *Materia memorable*, que incluye “Testamento de Hécuba”¹⁶⁹. La fecha de la publicación y el momento en que se presenta son puntos importantes para el análisis que en esta investigación se lleva a cabo; primeramente, porque esta obra tiene características diferentes, en cuanto a estilo y temática, con respecto a *Poemas 1953-1955*. En *Materia memorable* Rosario Castellanos da paso a una poética definida por la sobriedad y el lenguaje directo, desligado de influencias místicas o religiosas. En este poemario se aprecia, además, que la autora va cediendo paso a un discurso personal, donde el sujeto lírico ya no es enmascarado con personajes mitológicos o provenientes de la tradición artística para referir sus experiencias. Sin embargo, “Testamento de Hécuba” es, precisamente, la excepción en el poemario, al ser el último texto poético de su producción que retome una figura mítica femenina para expresar lamentaciones. Asimismo, su estilo, a partir de esta publicación, además de irse desnudando de retórica, aterrizará en lo cotidiano como fuente primordial de inspiración e incluirá a la colectividad entre sus temas. Ella misma refiere este proceso en la entrevista que en 1962 concede a Emmanuel Carballo:

Hasta aquí puedo decir que la mía era una poesía subjetiva de experiencias personales pudorosamente disfrazadas. Otro aspecto, al que tenía desconfianza, es la colectividad. Primero la entendí como historia [...] Después la colectividad fue convirtiéndose en materia entrañable. Entonces me atreví a publicar poemas de tal índole. Este tema está ligado con mi prosa, con la elección de los asuntos en mis novelas y cuentos.¹⁷⁰

Es por eso que *Materia memorable* es de suma importancia para el estudio de la obra poética de Rosario Castellanos, pues en la producción posterior a este volumen el gran drama de la decepción amorosa cederá su lugar a la difícil convivencia conyugal y a la desilusión doméstica; la depresión será controlada con fármacos y se desatará cuando los deberes nimios del hogar se hagan con torpeza, tal y como se puede apreciar en el siguiente fragmento de “Toma de conciencia”:

¹⁶⁹ *Material Memorable*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1969, pp. 19-21.

¹⁷⁰ Carballo, *op. cit.*, p. 525.

Malhumorada, irónica, levantando los hombros
 Como a quien no le importa, yo digo que no sé
 Sino que sobrevivo
 A mínimas tragedias cotidianas:
 La ña que se rompe, la mancha en el mantel,
 El hilo de la media que se va,
 El globo que se escapa de las manos de mi hijo.¹⁷¹

También vendrá la etapa de la poesía cargada de humor negro, primero hacia sí misma, como se asoma apenas en los versos anteriores, y, por consecuencia, hacia el resto de las mujeres que representan y heredan estereotipos arraigados en la sociedad mexicana de la que ella misma proviene. Su ejemplo será siempre el primero para la crítica mordaz. En un sentido amplio, gran parte de su última producción será una franca confesión de sus vivencias, tan personal y biográfica como pocos poetas en su tiempo, con la diferencia de que no se trata de una simple catarsis femenina que tiene como fin la conmiseración de sus lectores o la búsqueda de la benevolencia¹⁷², sino un ejercicio crítico y socarrón con un estilo refinado que la coloca entre los grandes poetas mexicanos del siglo pasado. En este sentido, la opinión de Elena Poniatowska, amiga cercana de la autora, resulta un tanto estereotipada y poco certera con respecto al ejercicio creativo de Rosario Castellanos: “Lo que pasa es que Rosario usó la literatura como todavía la usamos la mayoría de las mujeres, como forma de terapia. Recurrimos a la poesía para liberarnos, vaciarnos, confesarnos, explicarnos el mundo, comprender lo que nos sucede”¹⁷³, y más adelante completa su idea en los siguientes términos:

¹⁷¹ *Materia Memorable*, p. 28.

¹⁷² Tan es así que todo lo que se refiere a sus vivencias las utiliza como una obra ejemplar de los padecimientos femeninos en la sociedad Mexicana de su tiempo, y como una muestra de los errores en que incurrió por causa de sus prejuicios heredados, así como de las desgracias familiares y sentimentales que le sucedieron como consecuencia de la pesada herencia de tabús, restricciones y prejuicios, sin que en ello exista un afán de protagonismo, más bien una actitud de valentía y de reflexión sobre el pasado que le permite mostrar al público materiales tan personales como el total de su correspondencia con su ex esposo Ricardo Guerra, epístolas que le encargó a su amigo Raúl Ortiz publicar en su momento, cuando partía para Israel como embajadora de México. Cargo que ocupó hasta su muerte en 1974 (vid. *Cartas a Ricardo*, ed. Juan Antonio Ascencio, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994).

¹⁷³ Elena Poniatowska, *¡Ay vida, no me merece!: Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Juan Rulfo. La literatura de la Onda*, México, Joaquín Mortíz, 1990, p. 57.

“Verdugo de sí misma, burla burlando, Rosario se denigra a la vuelta de cada poema. Quizá lo hace para adelantarse a las posibles críticas de los demás.”¹⁷⁴ Sin embargo, es notorio que la burla que hace de sí misma es una burla a todas las mujeres y que la primera crítica y la más dura contra ella misma siempre parte de su propia pluma sin temor al juicio de los demás, esto le permite hacer explícita su vida en cada texto a medida que avanzan los años. No parece utilizar la poesía ni los restantes géneros literarios que practicó como un paño de lágrimas ni como una vitrina para exponer sus padecimientos: “Desde que asumí la literatura como una profesión, dejé de jugar al diario íntimo. Cultivo una saludable desconfianza hacia los estados de ánimo, porque sé hasta qué punto son efímeros. Prefiero buscar temas perdurables.”¹⁷⁵ Ésta es la respuesta ante la pregunta de Beatriz Espejo en 1967, acerca de si ella pertenece a la clase de escritores que al enamorarse se llenan de ímpetus para escribir.

En este sentido el amor y sus consecuencias, la pasión desenfadada que se plasma en Dido y la desolación que sigue al abandono del amado ya no tienen cabida en esta poesía de tono sereno y reflexivo; para entonces la concepción de Rosario Castellanos referente al amor como elemento catastrófico ha cambiando radicalmente:

Ya no es un elemento sobrenatural, esa especie de rayo que cae sobre los elegidos y los destruye. Es algo cotidiano, algo que propicia la convivencia. Algo que se puede tener al alcance de la mano, como un vaso de agua. Un amor mucho más doméstico. Ya no es como era antes, una fiera desencadenada. ¹⁷⁶

Rosario Castellanos también define la soledad, otro de los temas recurrentes en su poesía y que en sus primeras producciones se encontraba cargada de desesperación y siempre bajo la sombra de la locura, ahora la entiende como una etapa de la que se puede salir con un conocimiento profundo del ser propio y del modo de actuar: “La soledad, que es como la otra cara del amor, la muerte y, también, el destino. ¿Para qué vivimos? ¿por qué vivimos de determinada manera?, ¿cómo podemos realizarnos?”¹⁷⁷ Estos conceptos son los que se reflejan en *Materia memorable* y, por consecuencia, en “Testamento

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 71.

¹⁷⁵ *A Rosario Castellanos. Sus amigos*, p. 22.

¹⁷⁶ Carballo, *op. cit.*, p. 525.

¹⁷⁷ *Loc. cit.*

de Hécuba” encontramos la personificación de estas concepciones: la conformidad con la vida y con el amor, concebido como una convivencia conyugal y doméstica; asimismo, está presente en el texto la fidelidad y el rol de madre que son representados por el personaje con rigor y con dignidad. No existe en el discurso de Hécuba desesperación ni queja, tan sólo una reflexión hacia el destino ineludible que la confina a la soledad y a la esclavitud.

Ahora bien, retomando el tiempo de publicación de *Materia memorable*, se puede deducir que su poesía cede el lugar en la atención de la crítica a sus novelas, que ya para entonces han hecho de Rosario Castellanos una figura de las letras hispanoamericanas. Ante el éxito de *Balún-Canán* y de *Oficio de Tinieblas*, la crítica parece menos interesada en el análisis de sus versos, y esto sucede porque en ese momento la narrativa latinoamericana está gozando de gran popularidad y sus representantes son leídos ávidamente en varias partes del orbe. La narrativa de Rosario Castellanos comparte esta suerte desde su aparición y pronto existen traducciones a diversos idiomas. Este fenómeno se produce fundamentalmente porque la temática social que caracteriza a su narrativa forma parte de las grandes preocupaciones de la novela en la primera mitad del siglo XX en México y Latinoamérica.

Sin embargo, es necesario apuntar que la afortunada incursión de la autora chiapaneca en la narrativa es consecuencia de un proceso creativo y evolutivo que la llevó, finalmente, a encontrar en la novelística el medio de expresión idóneo para ciertas preocupaciones sociales y estéticas que no fueron del todo satisfactorias para ella misma en otros géneros. Tal es el caso del teatro con *Judith* y *Salomé*, que encuentran su desarrollo pleno como tesis, la primera en *Oficio de Tinieblas* y la segunda en *Balún-Canán*, en cuanto al desarrollo de la trama y a la personificación se refiere. Así, rescata tan sólo de los dramas los pasajes que tiene perfectamente practicados, aquellos donde consigue la mejor expresividad y soltura: las lamentaciones y monólogos extensos al estilo de la “Lamentación de Dido” y “Testamento de Hécuba”; en cambio, llega a la conclusión de que sus textos dramáticos son valiosos tan sólo por ciertos “hallazgos líricos”.

Con respecto a la poesía considera que la práctica de este género es poco adecuado para las nuevas preocupaciones de carácter colectivo expuestas en sus novelas: “Deseaba contar sucesos que no fueran esenciales como los de la poesía: sucesos adjetivos. Supuse que la

prosa podría encaminarse al teatro: mis piezas pararon en el fracaso. A la novela llegué recordando sucesos de mi infancia.”¹⁷⁸

No obstante el hecho de que la misma autora los considere un fracaso, los dramas son justamente el ejercicio de transición que la llevan de Dido y Hécuba, pasando por *Judith* y *Salomé*, a Zoraida y Catalina Díaz Puijá, más otros estereotipos femeninos que retoman a los personajes míticos en las dos novelas referidas. Incluso se puede ver que en *Balún-Canán*, el monólogo inicial de la novela no escapa al estilo de los primeros poemas en cuanto a sus características líricas, expresivas y retóricas, como clara muestra de la conciencia que tenía la autora de su habilidad y talento para este género derivado de su formación clásica, y que proviene de su predilección por los monólogos de la tragedia clásica y de las *Heroidas* ovidianas. Es por eso que considera abrir *Balún-Canán*, su novela más aclamada, con un discurso en primera persona en prosa poética que le aporta una singularidad entre la producción novelística de su tiempo en México.

En este sentido, la figura de la madre abnegada hasta el sacrificio, prolífica y sometida, además de depositaria y transmisora de estos valores, es una de sus obsesiones que se irá manifestando paulatinamente en todos los géneros que incursionó, ora bajo la figura de la reina de troyana, ora bajo la madre de Salomé, Herodías, o en la personificación de Zoraida, esposa de César, el autoritario terrateniente de *Balún-Canán*.

Ahora bien, ciertamente se conoce que esta obsesión temática es materia recurrente de la obra de Rosario Castellanos, sin embargo, la crítica ha puesto poca atención en el tratamiento estilístico que se da en cada género a la figura mitificada de la maternidad. El mismo olvido ha ocurrido en cuanto al proceso evolutivo que se gestó a partir, no sólo de las etapas biográficas de la autora, sino de una búsqueda discursiva exhaustiva y de un cambio importante en sus preocupaciones estéticas en aras de encontrar la mejor expresión a sus motivaciones.

Desde esta perspectiva resulta importante poner atención a la producción poética de este período, pues puede arrojar luces sobre el proceso creativo de las novelas y su génesis. Así la crítica podría ver más que la biografía de la autora reflejada en su obra, que por otro lado es ampliamente conocida.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 527.

Todo lo anterior explica la mala fortuna con la que ha corrido el poema “Testamento de Hécuba” entre los críticos que, al tener una fuente de análisis biográfico y social de más fácil acceso en la narrativa de la autora, han dejado en el olvido prácticamente a este poema. Es así que no encontré referencias o críticas sobresalientes ni de forma indirecta, tal vez porque resulta una tarea más sencilla para la crítica interpretativa extraer los temas medulares de la narrativa, pues en ella están, por la misma naturaleza del género, más desarrollados y complejizados, además de insertados en una tradición rural plenamente identificada. En cambio, un texto poético que reproduce el estereotipo de la maternidad y de la fidelidad a través de una imagen mítica de la tradición griega, no parece atractivo para la crítica mexicana, dada su limitada recepción frente a las novelas de tema “indigenista”, como se les ha catalogado de manera errónea. Sumado a estas causas, el contenido biográfico de los cuentos y de *Balún-Canán* dan al crítico mayor información de la vida de la autora. En consecuencia, las páginas dedicadas al poema “Testamento de Hécuba” son inexistentes, en cuanto al análisis poético se refiere.

Por otra parte, el estudio biográfico desde diversas disciplinas es el único que se ha llevado a cabo en la poesía de la autora chiapaneca, pero nunca centrado en un texto en particular sino en aquellos que son más representativos y alusivos a sus vivencias. Así, las posturas de carácter feminista son las más abundantes para abordar su obra poética, lo mismo que los análisis sicoanalíticos.

Finalmente, un acontecimiento más que marca el rumbo de la crítica de la figura de esta mujer prominente es la mitificación que sobreviene a raíz de su muerte en 1974. Como ya he referido en el apartado dedicado a la crítica de “Lamentación de Dido”, este hecho motivó que la intelectualidad volteará sus ojos a la obra de la autora, pero desde una perspectiva de relectura y homenaje, incorporándola al panteón de los grandes artistas y e intelectuales de la cultura mexicana. Para sus admiradores y críticos, su muerte representa el desenlace romántico de una vida identificada con su obra, cumpliéndose así el destino de morir en la cumbre de la fama y de una manera anunciada varias veces en sus versos, agrandando su figura y colmándola de sucesos sobrenaturales.

En consecuencia, es necesario abrir la crítica de este poema ahondando en el estilo que lo estructura para alejarse del tratamiento tradicional de uno de los temas constantes en la obra de la autora chia-

paneca, sin profundizar en los aspectos biográficos; tal es el propósito del siguiente apartado, además de esclarecer los nexos de este poema con su antecedente estilístico: “Lamentación de Dido”.

5.3. El estilo de “Testamento de Hécuba”

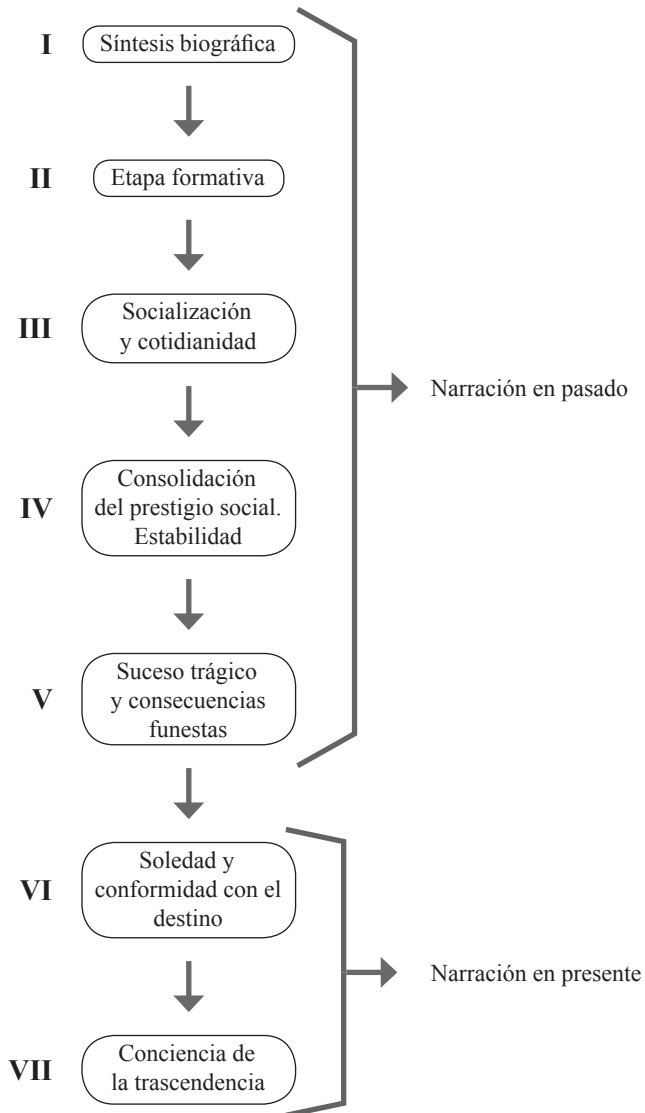
5.3.1 Análisis temático-temporal

En cuanto al esquema que explica la estructura temático-temporal de “Testamento de Hécuba”, sigo el modelo del que presenté en el caso del poema de Dido¹⁷⁹. Esta repetición analítica se justifica debido a que Rosario Castellanos, en ambos casos, construyó sus idolopecyas¹⁸⁰ con características narrativas y argumentales idénticas; esto es notorio en la evolución biográfica de Hécuba, misma que se compone de ciertos períodos y acontecimientos determinantes en la existencia de ambos mitos femeninos. Las dos reinas están relacionadas con una sociedad que delimita con rigor el rol de los géneros sexuales, tanto en lo político como en el seno familiar. Es así que ambos discursos son monólogos estructuralmente similares en cuanto a la narración.

Otro punto de coincidencia, y que se ha definido en este estudio como un rasgo propio del estilo de la autora, es que en los dos poemas los personajes son conscientes de su valor simbólico y alegórico dentro de la tradición occidental. Ambas reinas reflexionan sobre su destino fatídico y sobre su trascendencia producto de la exaltación del sufrimiento y la desgracia que acaba con sus vidas. El esquema que se presenta a continuación ilustra el sólido y consecuente andamiaje temático y temporal del que se sirve el discurso poético de “Testamento de Hécuba”, al exponer atinadamente, y con gran sentido de la elocución, las características anteriores en voz de su protagonista:

¹⁷⁹ *Vid. supra* p. 65.

¹⁸⁰ Con el empleo de esta figura, el orador o poeta se disfraza de algún personaje, generalmente muerto, para emitir el discurso o parte de él.



Se puede apreciar que la diferencia más destacada, con respecto al esquema de la “Lamentación de Dido” es el tono reflejado en los temas que conducen la narración: en “testamento de Hécuba” no existen exabruptos, pues se trata de un discurso que carece de la hilaridad y pasión amorosas que desencadenan la desgracia y suicidio de Dido, aquí se trata de un personaje mesurado que acepta resignadamente el giro del destino. No vemos en ninguno de los cuadros un paso franco de un *locus amoenus* a un *locus eremus*, estos lugares no están presentes en el poema.

En la vida narrada en el poema el transcurrir de los hechos se acepta sin queja y sin combatividad, al ser relatados desde la esclavitud y la vejez. No existen diferencias relevantes de entonación, y esto impactará en el reducido uso de variantes sintácticas y métricas en el versículo, lo mismo que de figuras y tropos, como se verá en el capítulo dedicado a los aspectos retóricos. Entre tanto, es necesario apreciar estos aspectos porque la estructura de la narración es también serena y sencilla.

La primera parte del poema (cuadro I) comienza con la presentación del personaje a través de diversas figuras que describen su carácter y papel en la historia de su pueblo y familia:

Torre, no hiedra, fui. El viento nada pudo
rondando en torno mío con sus cuernos de toro:
alzaba polvaredas desde el norte al sur
aún desde otros puntos que olvidé o que
ignoraba.
Pero yo resistía, profunda de cimientos,
ancha de muros, sólida
y caliente de entrañas, defendiendo a los míos.¹⁸¹

En la siguiente etapa (recuadro II) se da cuenta de la formación y educación tradicional del personaje hasta antes de su himeneo con el que sería rey de Troya:

Al recogerme yo decía: qué hermosa
labor están tejiendo con las horas mis manos.
desde la juventud tuve frente a mis ojos
un hermoso dechado
y no ambicioné más que copiar su figura.

¹⁸¹Castellanos, *Materia memorable*, p. 19 (En las subsecuentes citas de “Testamento de Hécuba” me referiré a él como “Testamento” seguido del número de página al interior del texto).

en su día fui casta
y después fiel al único, al esposo. (“Testamento”, p. 19).

En el siguiente recuadro (III) se agrupan los versículos dedicados a la narración del suceso clave en la vida de Hécuba: el matrimonio, etapa decisiva para la que había sido preparada ejemplarmente con la observación estricta de valores y costumbres, sin olvidar la obediencia y fidelidad a su esposo. En este mismo pasaje se presenta, como una más de las características primordiales del personaje, la fecundidad gloriosa que se ha tratado en capítulos anteriores:

Nunca la aurora me encontró dormida
ni me alcanzó la noche
antes que se apagara mi rumor de colmena.
la casa de mi dueño se llenó de mis obras
y su campo llegó hasta el horizonte. (“Testamento”, p. 20).

Posteriormente (cuadro IV), y al igual que en el caso de Dido, Hécuba relata su papel como reina madre; se aprecia el prestigio alcanzado y la bondad, así como la caridad, que muestra con sus súbditos. Notorio es, también, el afán que pone en la atención y educación de sus hijos hasta casarlos con parejas dignas de su estirpe como un objetivo fundamental de su paso por la vida:

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

Los que me conocieron me llamaron dichosa
y no me contenté con recibir
la feliz alabanza de mis iguales
sino que me incliné hasta los pequeños
para sembrar en ellos gratitud. (“Testamento”, p. 20).

Sin embargo, la cotidianidad es quebrantada súbitamente por la guerra con los aqueos (cuadro V) y su destino da un giro desgraciado, pero este acontecimiento apenas es mencionado por el personaje para evidenciar la causa de su esclavitud y soledad, centro dramático del poema; tan

sólo cabe un comentario sobre el hecho bélico, y éste se reduce a confesar su ignorancia en todo aquello que no compete a su deber de madre y esposa.

Hécuba acepta sin remedio lo que le depare el destino. Aquí es notorio el tratamiento distinto que da Rosario Castellanos al personaje en comparación con sus fuentes clásicas, donde se presenta a Hécuba como un dechado de elocuencia y de valor, como ya se ha demostrado antes:

Cuando vino el relámpago buscando
aquel árbol de las conversaciones
clamó por la injusticia el fulminado.

Yo no dije palabras porque es condición mía
no entender otra cosa sino el deber y he sido
obediente a desastre: (“Testamento”, p. 20).

Posteriormente (recuadro VI) la reina troyana expone las consecuencias de la derrota de su pueblo; queda reducida a la esclavitud y lamentando la pérdida de toda su descendencia, que como ya se ha visto, responde al cumplimiento de su destino:

Viuda irreprochable, reina que pasó a esclava
sin que su dignidad de reina padeciera
y madre, ay, y madre
huérfana de su prole. (“Testamento”, p. 20).

También relata su difícil vejez en la miseria, mantenida por la caridad. Sin embargo, apunta que aún en la desgracia su dignidad real no sucumbió. Asimismo habla de la ceguera que la invade con los años, aspecto que es parte del relato tradicional, así como el sueño que revela su fin:

Arrastré la vejez como una túnica
demasiado pesada.
Quedé ciega de años y de llanto
y en mi ceguera vi
la visión que sostuvo en su lugar mi ánimo.

Vino la invalidez, el frío, el frío
y tuve que entregarme a la piedad
de los que viven. Antes
me entregué así al amor, al infortunio. (“Testamento”, p. 21).

Finalmente, en el último párrafo del poema (recuadro VII), y situado en el presente, tenemos al personaje en el final de su vida, plenamente resignado y consciente de que con su muerte termina un designio que comenzó, para ella y su pueblo, con el desacatamiento del oráculo. Asimismo, termina un período de la Historia mítica de los pueblos aqueos. Hécuba es en ese momento capaz de abstraer estos sucesos y aceptarlos resignadamente:

Alguien asiste mi agonía. Me hace
beber a sorbos una docilidad difícil
y yo voy aceptando
que se cumplan en mí los últimos misterios. (“Testamento”, p. 21).

De este modo se constituye la estructura del poema hacia un desarrollo de la conciencia histórica del personaje mítico que tiene como destino la soledad y la desgracia permanente. También en este poema, y en particular por el tratamiento que da Rosario Castellanos a Hécuba, se pueden hallar diversas interpretaciones que den cuenta de por qué modificó la historia tradicional del mito, aún cuando no lo hace en lo esencial. Como se ha apuntado en el capítulo introductorio de este estudio, la autora se apega en cuanto a estilo y argumento a la tradición, sin embargo hace las modificaciones que cree convenientes para adecuar el discurso y lenguaje dando como producto su propio estilo. Por otra parte, no es desatinado suponer que dentro de su estilo se encuentra un alto contenido biográfico, tan sólo hay que recurrir a sus propias palabras en entrevistas y artículos para cerciorarse de que Rosario Castellanos hizo de su vida una novela más que no tenía inconveniente en mostrar a sus lectores y admiradores. Así se pudo establecer por diversos críticos un paralelo entre su testimonio y las historias de sus obras narrativas.

Finalmente, en cuanto a la poesía, se puede afirmar que es posible llevar a cabo un análisis biográfico, sin embargo este género siempre es más escurridizo y puede tener otros referentes y puntos de análisis más certeros. Al parecer, las intenciones del poeta son más misteriosas y operan bajo un discurso artificioso y oculto para el psicoanalista o para el antropólogo. Así, no se puede descartar que las intenciones discursivas de Rosario Castellanos respondieran a imitar, a través de la figura mítica de Hécuba, la realidad de la mujer mexicana. Asimismo consigue, a través del mito grecolatino, disfrazar una de las grandes obsesiones que es recurrente en su obra: la de la figura materna como un ser oprimido y abnegado hasta el aniquilamiento, que cumple “heroicamente” los

deberes impuestos por la sociedad: obediencia, sacrificio, lealtad y, por supuesto, fecundidad.

5.3.2 *El estilo versicular*

Si bien referí en los capítulos anteriores las similitudes entre “Testamento de Hécuba” y “Lamentación de Dido” con respecto a su estructura y forma de narración, sin olvidar el tratamiento y reinterpretación de Rosario Castellanos, ahora es necesario hacer evidente sus diferencias estilísticas.

Por medio de este análisis pretendo demostrar cómo se fue transformando la poética de la autora con respecto a su producción temprana de los años cincuenta, cuando publica *Poemas 1953-1955* donde se incluye “Lamentación de Dido”. Para 1969, cuando aparece *Materia memorable*, el lenguaje es parco y directo; el habla coloquial hace acto de presencia a través de un estilo poco ornamentado. Estas son las diferencias más evidentes con respecto a su más célebre poema sobre la reina de Cartago. Lo mismo ocurre en el uso del versículo en “Testamento de Hécuba”, pues se torna austero en cuanto a la variedad versal.

Sin embargo, la importancia de penetrar en la construcción retórica y discursiva no radica exclusivamente en un ejercicio de comparación, sino que con su estudio se puede comprender la evolución de las preocupaciones estéticas y las intenciones de recepción. En consecuencia, se puede distinguir, a través del estudio formal del poema, un estilo de transición que derivará en una producción caracterizada por el lenguaje directo y un discurso colectivo que, no pocas veces, se reviste de ironía.

En esta etapa las figuras mitológicas utilizadas para enmascarar temáticas que desea exponer, a manera de alegorías, ya no serán necesarias, pues Rosario Castellanos preferirá tomar a sus sujetos líricos de la cotidianidad, cuando no es ella misma la que lleva a sus lectores, a través de la poesía, a sus propias experiencias. Así, deja de lado el ejercicio del palimpsesto para no volverlo a retomar. Es esta la importancia formal del poema basado en la reina de Troya, además de la reinterpretación misma.

Estilísticamente “Testamento de Hécuba” representa una contribución menor a “Lamentación de Dido”, pero al revisar este aspecto se pondrá en evidencia la habilidad de Rosario Castellanos para transformar el mito y adaptarlo a su poética para producir un hipertexto más de

sus fuentes clásicas, mismo que se ancla en la tradición para expresar una lectura contemporánea de la historia de Hécuba.

Para confirmar estos aspectos se tiene que diseccionar el texto en los versículos que lo componen, tarea que requiere un criterio distinto al corte de cada línea, pues este tipo de unidades, tal y como se estudio en el análisis sobre “Lamentación de Dido”, se suelen fragmentar de acuerdo a variaciones temáticas y rítmicas; sin olvidar que la lectura en voz alta contribuye a seccionar naturalmente el poema como consecuencia de la capacidad respiratoria. Así, aquí se presenta una visión tentativa y aproximada de la métrica del poema según los aspectos anteriores.

Tomando en cuenta que se tratan de poemas escritos en una forma cercana a la prosa, tener un conteo y división exactos de los versículos sería una tarea complicada. Para los fines de esta investigación basta con obtener de este ejercicio ciertas repeticiones métricas o combinaciones de distintos tipos de versículo que caracterizan al estilo de la autora.

Como primer punto, y estableciendo una comparación con “Lamentación de Dido”, el poema sobre Hécuba contiene versículos en su mayoría de menor extensión, aunque en contadas ocasiones sobrepasan las veinte sílabas. Además es notoria la irregularidad en el metro de los versículos, lo que impide destacar alguna medida como predominante. Sin embargo, se puede establecer que existen variaciones claras de ritmo al alternar hemistiquios de arte menor con otros de gran extensión, produciendo efectos parecidos a los del poema sobre Dido. En ese sentido existe una continuidad estilística entre ambos textos cuando se adapta la métrica a los pasajes narrativos que demandan tensión o distensión por medio de estas combinaciones de diferentes tipos de versículos.

El inicio del poema es un ejemplo de cómo la autora repite la fórmula versicular con que presenta a Dido: con hemistiquios muy cortos que describen al personaje, como si lo hiciera con pinceladas enérgicas y veloces. Después distiende el ritmo incorporando un versículo por encima de las veinte sílabas, para finalmente dar paso a una serie que no sobrepasa los decasílabos; completando así la presentación del personaje en un ritmo mesurado y solemne. En el fragmento siguiente las cifras entre paréntesis corresponden al número de sílabas de cada hemistiquio:

Torre(2), no hiedra(2), fui(1). El viento nada pudo
rondando en torno mío con sus cuernos de toro(21):
alzaba polvaredas desde el norte y el sur(8)
y aún desde otros puntos que olvidé o que
ignoraba (15).
Pero yo resistía(7), profunda de cimientos(7),
ancha de muros(5), sólida
y caliente de entrañas(9), defendiendo a los míos(7) (“Testamento”,
p. 19).

Otro aspecto digno de destacar es la reiteración de los hemistiquios heptasílabos, característicos del estilo de “Lamentación de Dido”, mismos que le proporcionan a ambos poemas características melódicas relacionadas con la cesura en la poesía tradicional de nuestra lengua según la disciplina métrica. Hay que recordar que este metro es el comodín para las combinaciones con versos de arte mayor y es el hemistiquio natural del alejandrino, por lo que su empleo es abundante en nuestra tradición. En este poema el heptasílabo tiene una función clara en las series: producir un ritmo y una musicalidad típica de nuestra lengua y de raigambre popular.

Sin embargo, si en el inicio del poema existen evidentes similitudes métricas y de ritmo entre este poema y el dedicado a Dido, conforme avanza el discurso se va perdiendo la regularidad y no se puede hablar de una medida predominante. Lo que se puede observar es que la mayoría de los versículos son de una extensión superior al heptasílabo, salvo en los fragmentos donde, por razones de mayor intensidad y dramatismo, Rosario Castellanos incrementa el ritmo del poema por medio de unidades menores que conforman series y repeticiones que fragmentan el versículo de manera abrupta:

Vino la invalidez(6), el frío(3), el frío(3)
y tuve que entregarme a la piedad
de los que viven.(15) Antes
me entregué así al amor(7), al infortunio(5). (“Testamento”, p. 19).

En este fragmento se puede apreciar que se cierra la combinación con un hemistiquio pentasílabo, después de un heptasílabo, la importancia de esta combinación es que se trata de un recurso recurrente en el estilo de la autora, pues, como ya se advirtió antes, el pentasílabo es un metro que se caracteriza por funcionar como cierre energético de gran fuerza expresiva.

En contraste, encontramos pasajes narrativos y explicativos en que Hécuba se expresa, ya sea con un tono melancólico o de resignación ante la desgracia. Este es el ambiente predominante en el poema, por lo que no es de extrañar que se resuelva por medio de tiradas de versículos extensos. Así, las series y cambios de ritmo abruptos son escasos, pues no estarían conforme al tono solemne de una lamentación. Tan sólo los emplea Rosario Castellanos en aquellos momentos que desea afirmar y poner de relieve las características inherentes al personaje y por los que la tradición lo reconoce como un símbolo de la esposa ejemplar: “En su día fui casta (7) / Y después fiel al único (8), / al esposo (4).” (“Testamento”, p. 20). Símbolo, también de madre prolífica y dedicada al cuidado de sus hijos:

Tuvo hijos en mí valientes (8), laboriosos(4),
 tuvo hijas de virtud (6),
 desposadas con yernos aceptables (11)
 (excepto una (4), virgen (2), que se guardo a sí
 misma
 tal vez como la ofrenda para un dios). (17) (“Testamento”, p. 20).

A pesar de estos cambios bruscos en la cesura, el poema cierra los pasajes con versículos extensos lo que distiende el ritmo y mantiene el tono lánguido del discurso. Cuando ocurren este tipo de series en hemistiquios de arte menor dentro del versículo, regularmente aparecen entre otros extensos, respetando así la unidad entre el discurso propio del personaje y de la situación que expone, para no caer en un dramatismo excesivo:

Yo no dije palabras porque es condición mía
 no entender otra cosa sino el deber(20) y he sido
 obediente a desastre(9):
 Viuda irreprochable(6), reina que pasó a esclava
 sin que su dignidad de reina padeciera (21)
 y madre(3), ay, y madre
 huérfana de su prole.(9) (“Testamento”, p. 21).

Estas combinaciones, más el poco uso de anáforas y onomatopeyas contribuyen a la solemnidad del discurso. En un monólogo exento de reproches o de inconformidades ante el destino, el discurso se va resolviendo para diluirse en una estrofa sin más exabruptos, lo que da

una impresión de estar frente a un lamento agónico que se expresa por medio de versículos extensos propios para el tipo de cierre:

Alguien asiste mi agonía(9). Me hace
beber a sorbos una docilidad difícil(16)
y yo voy aceptando
que se cumplan en mí los últimos misterios. (19) (“Testamento”, p. 21).

Finalmente, otros serán los apoyos del poema para conseguir valores expresivos de mayor relevancia, tales como los recursos de tipo retórico, así como la reinterpretación misma del personaje. Sin embargo, es notorio que, en comparación con “Lamentación de Dido”, el poema sobre Hécuba despliega menor variedad y regularidad en el uso del versículo, lo que puede restarle la musicalidad que el otro posee. Claro está que el tratamiento elegido para el personaje entraña dificultades de ritmo y cesura para conseguir verosimilitud en el discurso de la anciana esclava. Sin olvidar que las historias mismas delatan el estilo en que han de ser transmitidas.

Rosario Castellanos decidió que el monólogo de Hécuba fuera una exposición y queja resignada ante la muerte inminente en la soledad. En cambio, “Lamentación de Dido” es un texto de desesperación y duelo amoroso, es una queja impotente y en ocasiones irracional, muy al contrario de lo expresado por la destronada reina de Troya que se aleja por su mismo tratamiento retórico y discursivo del canon de la heroína. Así, conviene revisar aspectos formales que atiendan a la construcción retórica para completar el cuadro estilístico de este poema y poderlo valorar en conjunto para determinar sus limitantes y diferencias con respecto a sus hipotextos, incluyendo “Lamentación de Dido”.

5.3.3 Análisis retórico-discursivo

Antes de adentrarse en la estructura retórica de “Testamento de Hécuba” conviene definir la naturaleza del discurso. Esto contribuye a identificar el objetivo que tiene el orador (en este caso el personaje mítico) al exponer sus hechos. Una vez que se puede precisar este aspecto resulta más atinada la revisión de los elementos retóricos que se emplean en el poema.

La heroína como modelo hipertextual de este tipo de monólogos poéticos no concuerda en varios aspectos con “Testamento de Hécuba”,

debido a que este poema no se trata de un discurso de apelación o de imprecación al amante ausente o a algún otro personaje mítico relacionado con Hécuba; en cambio, las palabras de la anciana reina están más de acuerdo con la queja o lamento expresado en las *Tragedias* de Eurípides.

El manejo del discurso y el tratamiento dramático tienden, en el trágico griego, a la solemnidad y a la elocuencia como armas de la desesperación ante la desgracia. Ovidio, debido a su gran versatilidad retórica y como conocedor de las pasiones entre los amantes, vierte en la expresión de sus personajes las contradicciones propias de nuestra naturaleza que poco tiene de elocuente y racional ante tales desdichas.

Es así que el hipotexto directo de “Testamento de Hécuba”, en cuanto a formato textual, resulta ser “Lamentación de Dido”, pues, aunque los personajes son de naturaleza muy distinta, como ya se ha demostrado en apartados anteriores, los vincula la forma y el estilo del monólogo.

La *inventio* del monólogo de Hécuba es parte por parte semejante en el desarrollo y orden de sus componentes narrativos y argumentativos al de Dido.

A pesar de que “Testamento de Hécuba” no contiene una controversia, se puede apreciar en el discurso un fin de reivindicar y ensalzar su papel en la historia troyana como protagonista y testigo de la gloria y caída de un imperio.

En cuanto a los tópicos seleccionados por Rosario Castellanos para componer esta pieza se observa, también, que son en su mayoría los mismos que en el discurso de Dido. Aunque la variedad de dichos elementos es menor, pero utilizados en el mismo orden y para los mismos fines.

El primero de los lugares de persona (*loci a persona*), el de naturaleza, se emplea para conformar de manera positiva la imagen de Hécuba desde el inicio del poema. Hécuba se describe a sí misma como una mujer que tiene muy en alto el sentido del deber, de la obediencia y de la fidelidad, características propias de una esposa y madre virtuosa. Por otra parte, se le adorna con la discreción, la humildad y la conformidad con el destino; éstos son aspectos de su naturaleza que la ensalzan, más aún teniendo en cuenta que se trata de una reina. En ella se personifica el mito de la madre de Asia, la que acoge en su seno protector a la flor de los héroes troyanos:

Torre, no hiedra, fui. El viento nada pudo
rondando en torno mío con sus cuernos de toro:
alzaba polvaredas desde el norte al sur
y aún desde otros puntos que olvidé o que ignoraba.
pero yo resistía, profunda de cimientos,
ancha de muros, sólida
y caliente de entrañas, defendiendo a los míos. (“Testamento”, p. 19).

El modo de vida, como siguiente tópico de persona, se observa en el poema, de la misma forma que en el de Dido, al relatar su origen noble. Hécuba hereda de sus antepasados los valores y costumbres ejemplares que llevó al cabo durante toda su vida:

Al recogerme yo decía: qué hermosa
labor están tejiendo con las horas mis manos.
Desde la juventud tuve frente a mis ojos
un hermoso dechado
y no ambicioné más que copiar su figura.
En su día fui casta
y después fiel al único, al esposo. (“Testamento”, p. 19).

Por otra parte, el personaje da cuenta de la forma en que educó a sus hijos, convirtiéndolos en los más destacados guerreros y en las doncellas más nobles. El papel de esposa ejemplar y fecunda no deja de reiterarse, lo mismo que el de la mujer incansable:

Nunca la aurora me encontró dormida
ni me alcanzó la noche
antes que se apagara mi rumor de colmena.
La casa de mi dueño se llenó de mis obras
y su campo llegó hasta el horizonte.

Y para que su nombre no acabara
al acabar su cuerpo,
tuvo hijos en mí valientes, laboriosos,
tuvo hijas de virtud,
desposadas con yernos aceptables
(excepto una, virgen, que se guardo a sí misma
tal vez como la ofrenda para un dios). (“Testamento”, p. 20).

Finalmente, la imagen de este personaje se redondea al enfrentar la desgracia y la vejez con dignidad y nobleza. El valor y la sabiduría

mostrados en estos versículos también configuran un tópico tradicional denominado elogio personal¹⁸²:

Viuda irreprensible, reina que pasó a esclava
sin que su dignidad de reina padeciera
y madre, ay, y madre
huérfana de su prole. (“Testamento”, p. 20).

El siguiente tópico está estrechamente ligado al anterior y se denomina de Ocupación. En el poema con este elemento retórico se busca resaltar positivamente la figura de Hécuba al relatar su actuación ante sus súbditos como un ejemplo de humildad y de lealtad en épocas de bonanza:

Los que me conocieron me llamaron dichosa
y no me contenté con recibir
la feliz alabanza de mis iguales
sino que me incliné hasta los pequeños
para sembrar en ellos gratitud. (“Testamento”, p. 20).

Sin embargo, el tópico se ve configurado en su máxima expresión cuando muestra la dignidad y resignación de la reina destronada padeciendo la esclavitud y la soledad:

Vino la invalidez, el frío, el frío
y tuve que entregarme a la piedad
de los que viven. Antes
me entregué así al amor, al infortunio. (“Testamento”, p. 21).

Otro tópico que fortifica esta imagen positiva es el de la fortuna. Rosario Castellanos utiliza este recurso una vez que delimitó los atributos de persona y de ocupación. En primer lugar, Hécuba da cuenta, sin equívoco, de las atribuciones y competencias que como madre y reina podía tener; consigue ser la mujer más virtuosa y ejemplo para su pueblo y su familia. Sin embargo, hay un mundo ajeno para ella, el de los hombres y es de éste del que se deslinda aceptando su condición. En este contexto la guerra de Troya no es más que un acontecimiento del destino que sucede más allá de las murallas de Ilión y de los aposentos de la reina:

¹⁸² Este tópico es correctamente empleado por la autora según la tradición, pues con su uso se atribuyen “Cualidades arquetípicas en el retrato de nobles, héroes y soberanos, [...] se emplea para la caracterización de grandes hombres.” (Azaustre, *op. cit.*, p. 45).

Cuando vino el relámpago buscando
aquel árbol de las conversaciones
clamó por la injusticia el fulminado.

Yo no dije palabras porque es condición mía
no entender otra cosa sino el deber y he sido
obediente a desastre: (“Testamento”, p. 20).

Un último aspecto que emplea la etopeya, o descripción de carácter de la reina, está definido por el llamado talante o calaña, que no es más que un resumen de los aspectos anteriormente citados como valores y atributos del personaje; sin embargo, un elemento que no debe dejar de mencionarse como característico del personaje en la tradición es su gran elocuencia, como un don y una habilidad brindada por los dioses. En los autores clásicos esta virtud sólo es atribuida a algunos elegidos, quienes la emplean como un arma infalible ante las adversidades y conflictos. El don de la palabra para los aqueos y troyanos tiene un rol fundamental en la resolución de los consejos de guerra y en las embajadas¹⁸³. En este sentido, la elocuencia desempeña el último recurso de Hécuba para cobrar venganza en *Las Troyanas*, consiguiendo que Agamenón le permita asesinar al verdugo de su hijo Polidoro. En este caso como en otros es notoria la sabiduría y dignidad de la vieja reina. De tal modo, el discurso de “testamento de Hécuba” no parece distinguirse en este aspecto de la imagen elocuente de la reina troyana que la tradición ha legado, tal vez porque la autora deseaba emparentar el mito con una figura femenina verosímil que se ajustara a su realidad circundante.

Entre los tópicos tradicionales de cosa que se identifican plenamente, destaca uno en especial al final del poema. Se trata del tópico de la consolación¹⁸⁴. Rosario Castellanos lo inserta en el momento de la

¹⁸³ Para los estudiosos del legado clásico la importancia de la oratoria y el hábil manejo de la retórica son de los grandes logros culturales de la cultura Griega; ya desde los textos homéricos se aprecia la importancia de esta disciplina y habilidad: “La importancia que los griegos otorgaban a la oratoria puede comprobarse ya en los poemas homéricos. En la *Iliada*, la reputación de la que goza el héroe Néstor indica hasta qué punto es determinante en la formación de la opinión que culminará en la toma de decisión por parte del rey. En numerosos pasajes el poema muestra una clara conciencia de la capacidad de persuasión que va unida a los recursos oratorios.” (Francisco Lisi, “Retórica y poética en la Gracia antigua” en *Antiquae Lectiones*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 44).

¹⁸⁴ Este lugar tradicional “En el dominio literario, recoge diversas fórmulas que

muerte de su personaje, dotándolo de resignación y sabiduría; consolidando así la etopeya de Hécuba y cerrando el discurso con un tópico clásico de la literatura:

Alguien asiste mi agonía. Me hace
 Beber a sorbos una docilidad difícil
 Y yo voy aceptando
 Que se cumplan en mí los últimos misterios. (“Testamento”, p. 21).

Finalmente, de entre los tópicos tradicionales llama la atención que no se aprecian los que se refieren al espacio, pues, aunque el lector conocedor del mito sabe cuál es la región donde queda cautiva Hécuba, en el poema no existen referencias a este respecto. Tampoco se emplea en el monólogo o lamentación los llamados *locus amoenus* y *locus eremus*, lo que resta un poco de ambientación y dramatismo al poema, pues estos elementos son de los que la autora consigue insertar con mayor habilidad y belleza en “Lamentación de Dido”.

Entrando a la *compositio* del discurso, una vez que se han revisado los tópicos que emplea para armarlo, se puede identificar plenamente una estructura tripartita muy similar al poema sobre Dido. Sin embargo, al no existir una controversia en “Testamento de Hécuba”, se puede discutir si las partes en que se puede dividir el poema correspondan con los tres elementos tradicionales de la *compositio*: *exordium-narratio*, *argumentatio-peroratio* y *conclusio*. La justificación para identificar el poema con este discurso tripartito, es que, además de que se ajusta al modelo tradicional de monólogo por tener esta estructura, se puede ver en la presentación del personaje y sus virtudes un *exordium*; a los hechos relatados y a los deberes cumplidos en su calidad de reina como la *narratio* y *argumentatio*, lo mismo que la defensa que hace de su actuación ante la guerra, y, finalmente, a la parte situada en el presente puede interpretarse como la *conclusio*, donde Hécuba entiende su muerte en la esclavitud como el último acontecimiento que los Dioses depararon para su estirpe.

Por otra parte, este discurso tripartito, que es estructuralmente lineal (*ordo naturalis*), para cobrar intensidad y un estilo con cierta variación emplea técnicas que la retórica consigna como tradicionales, tal es

los escritores han enfatizado en el intento de preparar al hombre para la difícil aceptación de la muerte.” (*Ibid.*, p. 57).

el caso de la jerarquización de los elementos¹⁸⁵. Hécuba va develando poco a poco sus hechos, comenzando con una síntesis de su crianza y sus ocupaciones, pasando por un período de estabilidad y de bonanza. Enseguida, insinúa la catástrofe y narra sus consecuencias, finalizando su monólogo con la preparación para su muerte inminente padeciendo la esclavitud. A esta técnica retórica se suma como parte del *ordo artificialis*, el relato analéptico o *flash back*, forma retrospectiva de narrar un hecho. Este elemento se observa claramente cuando al final del poema el lector se percata de que está ante un lamento proferido en los momentos previos a la muerte del personaje.

Rosario Castellanos trata de encubrir a la figura mítica y toda posible referencia a su identidad, excepto el título, para que el lector juegue con los símbolos y reconstruya los significados y demás personajes mencionados, así como los sucesos que forman parte del relato tradicional; obsérvese a este respecto en el siguiente fragmento la mención cifrada de la historia de Casandra, la sacerdotisa de Apolo, mediante un versículo entre paréntesis:

Y para que su nombre no acabara
 Al acabar su cuerpo,
 Tuvo hijos en mí valientes, laboriosos,
 Tuvo hijas de virtud,
 Desposadas con yernos aceptables
 (excepto una, virgen, que se guardó a sí misma
 tal vez como la ofrenda para un dios). (“Testamento”, p. 20).

En este mismo fragmento otros lectores conocedores de la guerra entre aqueos y troyanos podrán identificar la referencia que se hace a los hijos de Hécuba, por lo menos de los más destacados héroes frigios: Héctor y París. En los siguientes versículos se presenta el mismo caso de encubrir a otro personaje relevante; se trata, Príamo, del último rey troyano que perece en su alcázar a manos de los guerreros aqueos: “En su día fui casta / Y después fiel al único, al esposo.” (“Testamento”, p. 20).

La intención de la autora está dirigida a universalizar el mito omitiendo los nombres para poder identificar a esta figura femenina y su

¹⁸⁵ “[...] a partir del rango inferior –desde el punto de vista formal o semántico– se va incrementando la importancia de los constituyentes hasta finalizar con el grado máximo. De este modo el nivel de expresividad asciende paulatinamente desde un primer estadio para conseguir en su punto álgido la persuasión más eficaz.” (Azaustre, *op. cit.*, p. 76).

discurso con el de cualquier madre protectora y sacrificada, colmada de las virtudes que la tradición exalta. En consecuencia, puede decirse que se trata de un panegírico que busca ensalzar por medio de la comparación del personaje clásico con una mujer que responda a las características y virtudes de Hécuba (recuérdese que la dedicatoria es un homenaje justamente a Ofelia Guilmain). Esta explicación no descarta el juego intelectual destinado a lectores que pueden ir más allá de lo que el discurso deja explícito¹⁸⁶.

Por último se encuentra en “Testamento de Hécuba” un elemento del *ordo artificialis* que Rosario Castellanos emplea también en “Lamentación de Dido”, se trata del uso de las *prolepsis* o anticipaciones, que aumentan la tensión del discurso, al insertarse en el *exordium* y la *narratio* aportando expectación y suspenso a la lectura. En el caso del poema sobre Hécuba se trata de breves y cifradas referencias a la futura catástrofe que irrumpen en los cuadros que relatan los tiempos de paz y bonanza:

Cuando vino el relámpago buscando
Aquel árbol de las conversaciones
Clamó por la injusticia el fulminado.

Yo no dije palabras porque es condición mía
No entender otra cosa sino el deber y he sido
Obediente a desastre: [...] (“Testamento”, p. 20).

Una vez que la autora ha definido el tipo de discurso y su distribución, así como el orden de sus componentes, recurre al *ornatus* para embellecer y poetizar el monólogo; así, el análisis de los tropos y figuras que contienen la expresión poética será el último componente de la revisión retórica de “Testamento de Hécuba” para aproximarse lo más posible a la elaboración de este tipo de textos y a las particularidades del estilo de Rosario Castellanos en la época que compone esta pieza.

En primer lugar, los tropos más usuales que habían caracterizado el estilo de la autora chiapaneca en sus primeras producciones poéticas

¹⁸⁶ Resulta pertinente contrastar este estilo cifrado y erudito que Rosario Castellanos emplea en los dos poemas analizados en esta tesis con el de Jean Paul Sartre en su adaptación y traducción de *Las troyanas*, donde, precisamente, el autor francés elimina todos aquellos elementos que no son claros e inmediatos a un público que no conoce la tradición clásica (*Vid. supra*, p. 112). Evidentemente, los fines de recepción justifican el estilo de ambos escritores.

de la década de los cincuenta se tornan escasos en el texto que ahora se analiza. El uso de metáforas está en consonancia con la búsqueda de semejanzas que evoquen un pasado antiquísimo, donde las actitudes humanas y los acontecimientos funestos se expliquen y metaforicen por medio de fenómenos y elementos de la naturaleza. Así se equipara la laboriosidad de Hécuba con la de una colmena, ejemplo claro y recurrente de actividad: “Ni me alcanzó la noche / Antes que se apagara mi rumor de colmena.” (“Testamento”, p. 20). En el caso de la guerra de Troya se le equipara con un relámpago que destruye el árbol de la estirpe frigia: “Cuando vino el relámpago buscando / aquel árbol de las conversaciones.” (“Testamento”, p. 20). También, recurre a la semejanza con elementos propios de la figura real que tornan más patética la relación con la desgracia de la reina destronada: “Arrastré la vejez como una túnica / demasiado pesada.” (“Testamento”, p. 21).

Sin embargo, más allá de estos ejemplos el uso de este tropo es escaso y la fuerza expresiva del poema no se fundamenta del todo en su empleo. En cambio, otro tropo, la alegoría, se presenta como un elemento fundamental del poema para caracterizar al personaje y embellecer el texto. Hécuba se caracteriza a sí misma como una torre que protege a los suyos; su naturaleza la equipara a la solidez de la construcción, entre otras semejanzas. Así, la primera estrofa se desarrolla por medio de esta alegoría de la reina:

Torre, no hiedra, fui. El viento nada pudo
Rondando en torno mío con sus cuernos de toro:
Alzaba polvaredas desde el norte al sur
Y aún desde otros puntos que olvidé o que ignoraba.
Pero yo resistía, profunda de cimientos,
Ancha de muros, sólida
Y caliente de entrañas, defendiendo a los míos. (“Testamento”, p. 19).

En la siguiente estrofa se presenta la segunda alegoría, fundamental para entender el carácter de la reina de Troya y a su pueblo, acostumbrados a convivir familiarmente con el dolor, al grado de considerarlo como un miembro respetado y discreto de la familia:

El dolor era un deudo más de aquella familia.
No el predilecto ni el mayor. Un deudo
Comedido en la faena, humilde comensal,
Oscuro relator de cuentos junto al fuego. (“Testamento”, p. 19).

El siguiente tropo que se presenta en el poema es el de la metonimia, el cual aporta un matiz particular a la frase y amplía el sentido de las palabras como en el siguiente versículo donde los años y el llanto se tornan en causa de la vejez, lo que puede definirse como casos de metonimia del tipo de sustitución de efectos por causa: “Quedé ciega de años / y de llanto.” (“Testamento”, p. 21).

En cuanto a las figuras, como elementos que inciden en la semántica y en la sintaxis del texto, cabe reiterar que el estilo de Rosario Castellanos encuentra en el empleo de este tipo de elementos su más variada expresión. Dentro de la categoría general de las figuras, las de repetición son las más empleadas por la autora, pues el versículo se apoya rítmicamente en ellas ante la carencia de uniformidad métrica y de rima sistemática, tal y como ya se ha explicado en capítulos anteriores. Enseguida se desglosan uno por uno aquellas figuras de repetición que destacan en el poema al contribuir de manera determinante a la construcción del *ornatus*.

La aliteración, como primera figura, es un elemento poético permanente en el texto sobre Hécuba; la constante es la repetición de fonemas sonoros, en particular, la preferencia por el efecto rítmico y melódico de las palatales vibrante (r) y líquida (l), produciendo un efecto onomatopéyico, tal y como sucede en el caso del tropo referido a la colmena en el siguiente versículo: “Nunca la aurora me encontré dormida/ Antes que se apagara mi rumor de colmena.” (“Testamento”, p. 20). Estos mismos fonemas se emplean en el siguiente fragmento, pero ahora para producir dos tonos contrastados, en consonancia con las vocales, provocando un cambio de grave a agudo: “Beber a sorbos una docilidad difícil.” (“Testamento”, p. 21).

Es de llamar la atención que el uso de ciertas figuras de repetición tales como la anáfora, la epífora y la *complexio*, es nulo en el poema, lo que tiene como consecuencia un empobrecimiento del ritmo y de la cesura, acercando el poema a la prosa. En contraste, “Lamentación de Dido”, fundamenta en estos tres elementos gran parte de su ritmo y cesura. Tan sólo se puede identificar otra de las figuras de este tipo que la autora inserta en “Testamento de Hécuba”, se trata de la geminación, pues por razones de énfasis recurre a ella en dos momentos clave del poema, incrementando el dramatismo de los hechos desgraciados, en los siguientes versículos aparecen subrayados los ejemplos: Y madre /, ay, y madre huérfana de su prole” (“Testamento”, p. 21) y “Vino la invalidez /, el frío , el frío [...]” (“Testamento”, p. 21).

Continuando con el análisis de las figuras, ahora compete abordar las de posición, de éstas en el poema se observa el uso prolífico de un tipo, mismo que ha sido estudiado en el estilo de la autora chiapaneca por Victor N. Baptiste, y que ya se ha explicado en apartados anteriores referidos a “Lamentación de Dido”, se trata de la inversión de elementos a nivel sintáctico para efectos de énfasis y variación en la norma, como parte del ornato del texto. El caso más evidente es la inversión del paradigma de nuestro idioma en la secuencia sustantivo-adjetivo. En “Testamento de Hécuba” esta figura está presente casi en todos los casos en que se observa este grupo sintáctico, lo que le permite colorear la expresión y restar monotonía al discurso; unas cuantas líneas pueden ilustrar este caso, donde se destaca en cursivas el empleo de dicha figura: “Comedido en la faena, / *humilde comensal*, / *Oscuro relator* de cuentos junto al fuego.” (“Testamento”, p. 19), “Volvía con la presa y la entregaba al *hábil destazador* / y al *diestro afán* de las mujeres.” (“Testamento”, p. 19).

Para concluir con las figuras de posición destaca el caso de un hipérbaton, y tan sólo se apunta aquí por presentarse en el versículo que abre el poema, produciendo un efecto desconcertante en el paradigma sintáctico del lector, lo que provoca un énfasis en el elemento intercalado: “Torre, no hiedra, fui.” (“Testamento”, p. 19). Así, Hécuba por medio de una alteración sintáctica, anuncia y enfatiza el asunto de su discurso.

En cuanto a las figuras de pensamiento utilizadas en el texto, se puede decir que no se presentan todas las variantes que se observan en “Lamentación de Dido”, produciéndose con esto el mismo efecto que se explicó con el poco empleo de figuras y tropos, esto es, un estilo austero y con pocos quiebres rítmicos que lo acercan una vez más a la prosa.

Una de las figuras de pensamiento que sigue presente en el estilo de Rosario Castellanos en el poema acerca de Hécuba es la enumeración, pues con su empleo consigue dotar de ritmo al poema. En consecuencia, los miembros de la serie (subrayados) tienden a ser homogéneos en extensión y estructura: “Pero yo resistía, profunda de cimientos, / Ancha de muros, / sólida y caliente de entrañas, defendiendo a los míos.” (“Testamento”, p. 19). En su defecto, las variantes de extensión en los miembros de las series determinan quiebres abruptos y cambios de entonación en consonancia con lo expresado en el período donde aparecen debido, en gran parte, a que están enlazados por medio de yuxtaposición:

El dolor era un deudo más de aquella familia.
 No el predilecto ni el mayor. Un deudo
 Comedido en la faena, humilde comensal,
 Oscuro relator de cuentos junto al fuego. (“Testamento”, p. 19).

Continuando con el análisis de las figuras, toca referirse a las denominadas lógicas, entendidas como alteraciones en el campo de las ideas para producir efectos poéticos, principalmente a través de la contradicción y la antinomia. En este sentido, Rosario Castellanos emplea constantemente, para determinar y afirmar el carácter de sus personajes, la antítesis en su variante denominada *correctio*¹⁸⁷: “Torre, no hiedra fui” (“Testamento”, p. 19), con esta figura lógica inicia justamente el poema, lo que le retribuye un efecto inmediato en el lector con la oposición de conceptos mediante tropos. Así, puede definirse en una sola contraposición con gran fuerza expresiva la naturaleza que se atribuye a Hécuba.

En cuanto a las figuras de definición y descripción que la retórica consigna en la elaboración del discurso para fines de estilo o de *ornatus*, la que Rosario Castellanos emplea, debido a la naturaleza del poema, es la *etopeya*. En esta figura se fundamenta gran parte de “Testamento de Hécuba”, con el objetivo de ensalzar al personaje femenino y su actitud ante la desgracia. En definitiva, todo el poema es una *etopeya* de la reina destronada, pues gracias a la descripción que hace ella misma de su carácter y costumbres, demuestra en su discurso la fortaleza y rectitud que la caracterizó en toda circunstancia, siempre en el entendimiento y la aceptación de su lugar en el mundo y ante los hados.

Debido a que la naturaleza del discurso de Hécuba no pertenece, como advertí antes, a la categoría de la epístola o heroida, en el poema no existe un destinatario del discurso. Por este motivo gran parte de las figuras de diálogo y argumentación no están presentes en el texto,¹⁸⁸ cuando en el caso de “Lamentación de Dido” se encuentran con amplia variedad, debido a que existe un destinatario del discurso de la reina de Cartago. Lo mismo ocurre con aquellas figuras que implican cambios dramáticos o de estado de ánimo del personaje, tales como la depreca-

¹⁸⁷ Esta figura se caracteriza porque “enfrenta una idea a la negación de su contrario, con el fin de intensificar su expresión.” (Azaustre, *op. cit.*, p. 117).

¹⁸⁸ Estas figuras corresponden a la apostrofe, la exclamación, la interrogación retórica y la imprecación, explicadas en el apartado dedicado a la revisión de estos aspectos en “Lamentación de Dido.”.

ción o ruego (súplica ferviente que en Dido es fundamental para recuperar el amor perdido), para el caso de Hécuba estos sentimientos son suplantados por la resignación y el decoro ante la adversidad.

La última figura, que vale la pena destacar dentro del monólogo de Hécuba, se encasilla en la categoría de las denominadas de ficción, se trata de la prosopopeya o personificación. En un poema de la naturaleza como el que se analiza aquí resulta un recurso de gran utilidad para fines de ornato y de verosimilitud, pues tornar en seres animados a entes abstractos o a conceptos es un elemento religioso de la cultura griega antigua. Los griegos deificaron la Fama, la Ira y el Amor entre otros conceptos y conductas humanas. Es así que, por este motivo, Rosario Castellanos personifica en voz de Hécuba a ciertos elementos que engalanan su discurso y lo ambientan en la época del personaje mítico. Se puede hablar aquí también de elementos alegorizados, sin embargo, prefiero el concepto de prosopopeya por más preciso y por evitar la confusión con esa figura analizada anteriormente.

Entre esos elementos personificados destaca, en primer lugar, el dolor como un ser emparentado con la familia de Hécuba:

El dolor era un deudo más de aquella familia.
No el predilecto ni el mayor. Un deudo
Comedido en la faena, humilde comensal,
Oscuro relator de cuentos junto al fuego.
Cazaba, en ocasiones, lejos y por servir
Su instinto de varón
Que tiene el pulso firme y los ojos certeros. (“Testamento”, p. 19).

Vale la pena precisar que el elemento aquí referido se observa tan sólo como un concepto abstracto humanizado y no como una alegoría, extensión de la metáfora, tal y como lo he definido antes. Otro elemento personificado o animado es el viento, equiparado a un astado que embate a Hécuba: “El viento nada pudo rondando en torno mío con sus cuernos de toro: / Alzaba polvaredas desde el norte al sur / y aún desde otros puntos que olvidé o que ignoraba.” (“Testamento”, p. 19). Por último, está presente la personificación de la desgracia, definida como un ser al que se obedece por su carácter inapelable y por su terrible furia. Hécuba es sumisa a esa entidad: “Yo no dije palabras porque es condición mía / no entender otra cosa sino el deber / y he sido obediente al desastre: [...]” (“Testamento”, p. 19). Ejemplos como estos demuestran hasta qué punto la vida del personaje está determinado por fuerzas divinas y

oscuras que la condenan a la esclavitud y a la soledad sin que en ella quepa otro sentimiento que la resignación. Es por todo lo anterior que la máxima personificación del poema, el destino, entendida como una divinidad incluso superior a los dioses, ocupe los últimos versos por medio de los designios que se remontan al nacimiento de París:

Alguien asiste mi agonía. Me hace
Beber a sorbos una docilidad difícil
Y yo voy aceptando
Que se cumplan en mí los últimos misterios. (“Testamento”, p. 21).

Queda claro que en el desglose de los elementos retóricos de “Testamento de Hécuba” se identifica un estilo austero que se caracteriza por el escaso empleo de figuras de ornato y de tópicos tradicionales; estilo que contrasta, en dichos aspectos, con lo que se puede observar en “Lamentación de Dido”. Por otra parte, esto indica que las preocupaciones estilísticas de la autora se han modificado a más de una década de distancia de la creación de aquel monólogo apasionado y desesperado que la hiciera célebre.

Finalmente, esta revisión retórica y discursiva demuestra que el tratamiento que da la autora en *Materia memorable* a Hécuba es distinto en la expresión con que aborda la figura de Dido, más no en la estructura de su discurso. Tal vez, por lo mismo, el poema pierde fuerza dramática y expresiva, pero demuestra que se trata de un texto de transición a una poesía absolutamente autobiográfica y caracterizada por la sordidez y la ironía, mas no por la solemnidad y la conformidad con la desgracia que todavía se observa en “Testamento de Hécuba”.

VI. Conclusiones

Al término de la presente investigación sobre “Lamentación de Dido” y “Testamento de Hécuba” queda claro que es ineludible la revisión de la tradición literaria que ha retomado estas figuras míticas a lo largo de los siglos, al menos de aquellos que determinan las reinterpretaciones más afortunadas y canónicas. Gracias a este ejercicio de comparación fue posible establecer cuál fue la dimensión de los cambios que Rosario Castellanos aportó a dichos personajes.

Sin lugar a dudas, sus poemas se apegan argumentalmente a lo que la tradición ha legado, con respecto a los hechos de estas dos reinas célebres. En el caso de Dido, la versión de Rosario Castellanos es idéntica a la de Virgilio en la *Eneida*, que a su vez es el hipotexto de la heroida “Dido Aeneas” de Ovidio. Hécuba, por otra parte, es tratada por la autora de la misma forma que en las *Tragedias* de Eurípides.

Existen, sin embargo, cambios sustanciales de carácter que la autora chiapaneca considera necesarios para construir una conciencia que sea capaz de entender la trascendencia de sus hechos y su papel para la tradición occidental. Ambos personajes, al final de los poemas, se entregan a la muerte después de un proceso que las ha conducido a los límites del sufrimiento. El dolor y la soledad se tornan en la sustancia que las conforma. Ya no son dos seres terrenales, sino alegorías universales que se han desprendido de todo lazo con la materialidad. Dido por eso puede decir, al final de “Lamentación de Dido”, que no existe la muerte para ella porque el dolor, a partir del abandono de Eneas, se ha convertido en su sustancia. Tanto la reina de Cartago como la de Troya se eternizan por medio del mito que se construye a partir de sus padecimientos como víctimas infaustas. Pero en estos poemas no sólo estamos ante las víctimas de los caprichos divinos, sino de los hombres que, impulsados por el infalible destino, las aniquila para dar paso a dos

grandes acontecimientos de la Historia, según las fuentes míticas: la destrucción de Troya por parte de los aqueos y el establecimiento de la casa de Eneas en el Tíber para que el imperio romano sea posible. Por lo tanto, las versiones de Rosario Castellanos no entran en conflicto con la tradición, al contrario, enriquecen los relatos con una relectura del proceso de mitificación de ambos personajes por medio de sus propios discursos. No se trata, entonces, como lo ha querido ver la crítica de la autora, de un tratamiento original o de una versión que reinventa o reivindica a los personajes míticos.

Ahora bien, si la originalidad y belleza de los poemas no reside fundamentalmente en el tratamiento de las historias relatadas, sí se sustenta en el estilo de la autora. Existe en ellos una afortunada selección del género literario empleado, que tiene su origen, como se ha demostrado, en la heroida ovidiana, misma que se adapta a la perfección al estilo de Rosario Castellanos, pues el género reúne, en la supuesta epístola, un ejercicio narrativo, argumentativo, dramático y poético que tiene su origen en el arte retórica. Siendo éste un molde ideal para el reclamo amoroso, Rosario Castellanos lo llevó con menor fortuna a la historia de Hécuba, donde los recursos discursivos y retóricos carecían de fuerza por la misma naturaleza del personaje, no así en el caso de Dido y Eneas, donde despliega con maestría todos los recursos de esta disciplina heredada de los autores clásicos.

Sin embargo, no basta con el correcto manejo de la retórica y del género elegido, debido a que se trata de textos poéticos, de discursos que requieren de la declamación por su misma naturaleza. Así, el tono y el ritmo, en ocasiones solemne y pausado o vertiginoso y virulento, dependen de la elección métrica. No es fortuito, según el capítulo dedicado a este aspecto, que Rosario Castellanos escogiera el versículo en lugar de alguna otra medida que se caracterice por la holgura que demandan los textos, como por ejemplo el alejandrino u otra unidad de arte mayor. La autora chiapaneca prefiere el versículo por sus aportes rítmicos y por su tono ceremonioso y solemne. Esta unidad métrica permite, también, grandes libertades estróficas y su cesura descansa en las repeticiones y las anáforas, juguetes predilectos y bien conocidos por ella. En consecuencia, en ambos poemas, aparentemente escritos en verso libre, existe una complejidad rítmica y métrica que suplanta el empleo de la rima y de la uniformidad estrófica y versal.

Es innegable, por otra parte, que en la génesis de ambos poemas existe una intención de enmascaramiento de la propia autora mediante

ambos personajes; sin negar este aspecto de carácter biográfico, se tiene que considerar que no se puede catalogar como un elemento relevante para la crítica literaria. En este sentido, Identificar a Dido con Rosario Castellanos no representa un aporte sustancial a la valoración de estos textos poéticos.

Aún cuando la autora confiesa que sus vivencias son la base de la creación de estos monólogos, se adelanta a responder a las interpretaciones biográficas, psicoanalistas y feministas de las siguientes décadas. Para Rosario Castellanos se trata de anécdotas sin mayor relevancia, pero que cobran significación y belleza al enmascararlas bajo los mitos que representan adecuadamente a dichos sucesos trágicos. Por lo tanto, no considera válido ni relevante que se lean como poemas confesionales o de carácter biográfico. Los capítulos anteriores dan cuenta clara de cómo los poemas están compuestos siguiendo un interés ante todo estético: combinando un sinfín de recursos poéticos y discursivos provenientes de la tradición literaria occidental para que “Lamentación de Dido” y, en menor medida, “Testamento de Hécuba”, sean dos poemas que se acerquen a sus fuentes clásicas sin desvirtuar las historias míticas que han llegado hasta nuestro tiempo sin grandes modificaciones. Al mismo tiempo, consigue una reinterpretación o relectura de ambos personajes femeninos de la Antigüedad mediante un estilo y un género que la autora no volverá a repetir en sus creaciones posteriores a “Testamento de Hécuba”, pero que está presente de varias formas a través de los monólogos de la niña en *Balún-Canán* y en las obras de teatro contemporáneas a “Lamentación de Dido”: *Judith* y *Salomé*, antologadas en *Poesía no eres tú*. Dichas piezas dramáticas (después tituladas “poemas dramáticos”) precisamente fueron incluidas en su antología final de poesía, no por sus cualidades escénicas, pues ella misma las consideró un fracaso en este aspecto, sino por los hallazgos líricos que están presentes en sus monólogos. Es por estas razones que el presente análisis se focalizó en el estilo de la autora y en dos textos que son la síntesis (sobre todo “Lamentación de Dido”) de las dotes argumentativas, poéticas y discursivas, sin olvidar el aspecto dramático, que la autora poseía. Posteriormente, estos recursos se verán claramente en otros géneros tales como la novela, el teatro y sus últimas creaciones poéticas en forma de monólogo.

Finalmente, el método y la propuesta de análisis presentada en esta tesis pueden aportar una forma distinta de acercarse a la obra de Rosario Castellanos sin importar el género literario que haya practicado, con el

148 *La tradición Clásica en la poesía de Rosario Castellanos*

objetivo de ofrecer una justa valoración crítica de la producción de la autora mexicana y establecer una ruta en la evolución que conoció el estilo de su obra.

VII. Bibliografía

Directa

- Castellanos, Rosario, *Album de Familia*, México, Joaquín Mortíz, 1971.
- , *Balún-Canán*, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1961, (Col. Letras mexicanas núm. 36).
- , *Cartas a Ricardo*, ed. Juan Antonio Ascencio, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- , *Ciudad Real*, México, Universidad Veracruzana, 1960, (Col. Ficción, núm. 17).
- , *Dos poemas*, México, Imprenta Económica, 1950.
- , *El uso de la palabra*, pról. José Emilio Pacheco, México, Ediciones Excélsior, 1974.
- , “Judith” en *Poesía de América*, año IV, Núm. 2, México, enero-febrero-marzo 1956, pp. 23-47.
- , *Material Memorable*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1969.
- , *Mujer que sabe latín...*, México, Secretaría de Educación Pública, 1979, (Col. SEP-Setentas, núm. 83).
- , *Obras*, Compilación y notas de Eduardo Mejía, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- , *Oficio de tinieblas*, 2ª ed., México, Joaquín Mortíz, 1966.

150 *La tradición Clásica en la poesía de Rosario Castellanos*

- , *Poemas: 1953-1955*, México, Metáfora, 1957.
- , *Poesía*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, (Col. Voz viva de México, versión en CD).
- , *Poesía no eres tú* (Obra poética 1948-1971), 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- , “Salomé” en *Ateneo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, Núm. 4, abril-junio, 1952, pp. 121-150.
- , *Salomé y Judith: poemas dramáticos*, México, JUS, 1959.
- , *Sobre cultura femenina*, pról. Gabriela Cano, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, (col. Letras mexicanas, núm. 139).
- , *Tablero de damas en América*, revista antológica, México, Junio de 1952.

Indirecta

- A Rosario Castellanos, sus amigos*, Publicación especial del año internacional de la mujer, México, Cía. Impresora y Litográfica Juventud, 1975.
- Alarcón, Norma, *Ninfomanía: El discurso feminista en la obra poética de Rosario Castellanos*, Madrid, Editorial Pliegos, 1992.
- Bonifaz Caballero, Oscar, *Rosario*, México, Prensa Latinoamericana, 1984.
- , *Una lámpara llamada Rosario*, 2ª ed., Chiapas, México, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, 2000.
- Calderón, Germaine, *El universo poético de Rosario Castellanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.
- Carballo, Emanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Secretaria de Educación Pública, Ediciones del Ermitaño, 1986 (Lecturas mexicanas, Num. 48).

Cuadernos de Jerusalén, No. 2-3, Noviembre de 1975, Jerusalén, Israel, Instituto Central de Relaciones Culturales Israel-Iberoamérica, España y Portugal.

Franco, María Estela, *Otro modo de ser humano y libre: semblanza psicoanalítica de Rosario Castellanos*, México, Plaza y Janes, 1989.

Louie, Kimberly, “Mujeres, Dido, un vólum y el informe Kinsey: la evolución del feminismo en la poesía de Rosario Castellanos.”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, núm. 34, 2007, (rescatado vía <http://dialnet.unirioja.es/> el día 18 de febrero de 2010).

Mujer de Palabras. Artículos rescatados de Rosario Castellanos, vol. 1, comp., int., y notas de Andrea Reyes, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.

Poniatowska, Elena, *¡Ay vida, no me merece!: Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Juan Rulfo. La literatura de la Onda*, México, Joaquín Mortíz, 1990.

Reyes Nevares, Beatriz, *Rosario Castellanos*, México, Departamento Editorial de la Secretaría de la presidencia, 1976.

Rosario Castellanos, México, Edición de la Secretaría de Información y Propaganda-Comité Ejecutivo Nacional del Partido Revolucionario Institucional, 1981.

Rosario Castellanos, el verso, la palabra y el recuerdo, rec. de textos y notas de Sergio Nudelstejer B., México, Instituto Cultural-Mexicano Israelí-Costa-Amic Editores, 1984.

Rosario Castellanos: homenaje nacional, coord. Raúl Renán, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1995.

Schwartz, Perla, *Rosario Castellanos, mujer que supo latín...*, México, Editorial Katún, 1984.

Fuentes teórico-críticas:

- Aristóteles, *Poética*, trad. Juan David García Bacca, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1946.
- Azaustre, Antonio, Juan Casas et al., *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 1997.
- Baptiste, Victor N., *La obra poética de Rosario Castellanos*, (Tesis doctoral: University of Illinois, 1967).
- , *La obra poética de Rosario Castellanos*, Chile, Ediciones Exégesis, 1972.
- Bonifaz Nuño, Rubén, *Ovidio, arte de hacerse amar*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000 (Cuadernos del centro de estudios clásicos).
- Cristóbal, Vicente, “Dido y Eneas en la literatura española”, *Alazet: revista de filología*, Núm. 14, 2002, pp. 41-76.
- Eliade, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, 6ª Ed., trad. Tomas Segovia, México, Era, 1986.
- , *Mito y Realidad*, trad. Luis Gil, Barcelona, Editorial Kairós, 1999.
- Genette, Gerard, *Palimpsestos*, la literatura en segundo grado, trad. Cecilia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.
- González Cañal, Rafael, “Dido y Eneas en la poesía española del Siglo de Oro”, *Criticón*, Toulouse, Núm. 44, 1988, pp. 25-54.
- Hermenéutica, psicoanálisis y literatura*, comp. Mauricio Beuchot, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- Highet, Gilbert, *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, trad. Antonio Alatorre, t. 2, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.

La Mirada de Orfeo: los mitos literarios de Occidente, comp. Bernadette Bricout, trad. Gemma Andujar Moreno, Barcelona, Paidós, 2002.

Ruiz de Elvira Prieto, Antonio, “Dido y Eneas”, *Cuadernos de filología clásica*, Universidad Complutense de Madrid, Núm. 24, 1990, pp. 77-98.

Segura Ramos, Bartolomé, “Virgilio: el amor del poeta”, *Epos: revista de filología*, Núm. 18, 2002, pp. 43-56.

Signes Cordoñer, Beatriz, Antón Martínez et al, *Antiquae Lectiones*, Madrid, Cátedra, 2005.

Varela Merino, Elena, Pablo Moíno Sánchez y Pablo Jauralde Pou, *Manual de Métrica Española*, Madrid, Castalia, 2005.

General

Alighieri, Dante, *Divina Comedia*, Citta’ del Vaticano, 1965.

—, *Obras Completas*, int., trad., y notas de Ángel Crespo, t. I, España, Aguilar, 2004.

Eurípides, *Las troyanas*, adaptación de Jean Paul Sartre, trad. al español de María Martínez Sierra, Buenos Aires, Losada, 1997.

—, *Tragedias*, int. y notas de José Luis Calvo Martínez, t. II, Madrid, Gredos, 1978.

—, *Tragedias*, México, Universidad Nacional de México, 1921.

Homero, *Iliada*, trad. Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 2000.

—, *La Iliada*, Trad. Luis Sagalá y Estalella, 5ª Ed. (1ª Ed. 1963), Estados Unidos, W.

—, M. Jackson Inc., 1973.

Moscato, Sabatino, *Cartagineses*, trad. José Luis Albizu, Madrid, Ediciones Encuentro, 1983.

- Publio Ovidio Nasón, *Cartas de las Heroínas*, Ibis, int. trad. y notas de Ana Pérez Vega, Madrid, Gredos, 1994.
- , *Heroidas*, int, versión española y notas de Antonio Alatorre, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1950.
- , *Metamorfosis*, 5ª ed., ed. y trad. de Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias, Cátedra, Madrid, 2003, (Col. Letras Universales, núm. 228).
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22ª ed., Madrid, Editorial Espasa Calpe, 2001.
- Sagrada Biblia*, trad. de la vulgata latina por Félix Torres Amat, (ed. facsimilar de la impresa en 1884), México, Editorial del Valle de México, 1983.
- Virgilio Marón, Publio, *Eneida*, vol. 2, int., versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972 (Col. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).
- , *Eneida*, int. Vicente Cristóbal, trad. y notas de Javier de Echave-Sustaeta, España, Gredos, 1992.

Índice

- I. Introducción 11
- II. Estado de la cuestión 15
- III. El mito grecolatino: Su transición y su función estética en la literatura occidental 23
- IV. El mito de Dido 33
 - 4.1. Orígenes y características del personaje mítico 33
 - 4.2. Las reinterpretaciones del mito en la literatura: Virgilio y Ovidio 36
 - 4.3. “Lamentación de Dido” ante la crítica 44
 - 4.4. Análisis de “Lamentación de Dido” con sus fuentes clásicas 52
 - 4.5. El estilo de “Lamentación de Dido” 64
 - 4.5.1 Análisis temático temporal 64
 - 4.5.2 La forma versicular 69
 - 4.5.3 Análisis retórico y discursivo 80
- V. El mito de Hécuba 99
 - 5.1. Orígenes del personaje mítico y sus fuentes literarias 99
 - 5.2. “Testamento de Hécuba” ante la crítica 115
 - 5.3. El estilo de “Testamento de Hécuba” 121
 - 5.3.1 Análisis temático-temporal 121
 - 5.3.2 La forma versicular 127
 - 5.3.3 Análisis retórico discursivo 131
- VI. Conclusiones 145
- VII. Bibliografía 149

La tradición Clásica en la poesía de Rosario Castellanos: Análisis de los mitos femeninos en “Lamentación de Dido” y “Testamento de Hécuba”, tesis que para obtener el título de Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas presenta Sergio Christian González Osorio, se terminó de imprimir el mes de mayo de 2012 en los talleres de CREATIVA IMPRESORES S.A. de C.V. calle 12, número 101, local 1, colonia José López Portillo, Iztapalapa, 09920, México, D.F., tel. 5703-2241. En su composición se utilizaron tipos Times New Roman y Georgia. Los interiores se imprimieron en papel cultural de 90 gramos y los forros en cartulina aperlada de 12 puntos. El diseño y la formación estuvieron a cargo de Claudio Vázquez Pacheco. La edición estuvo al cuidado del autor.

La edición consta de 16 ejemplares.

