

## Lo sagrado en las poetisas mexicanas de principios del siglo XX (The Sacred in Mexican Poets of the Early 20<sup>th</sup> Century)

Gloria Vergara\*

**Abstract:** In this article we address the sacred in Mexican poets from the first decades of the 20<sup>th</sup> century. We start from the vision of María Zambrano, Rudolf Otto and Octavio Paz to analyze paradoxical and ambivalent aspects that are integrated as sacred manifestations in the poetry of Nahui Olin, Concha Urquiza, Griselda Álvarez, Margarita Michelena, Margarita Paz Paredes, Pita Amor, Dolores Castro, Rosario Castellanos and Enriqueta Ochoa.

**Keywords:** sacred, Mexican poetry, 20<sup>th</sup> century

### INTRODUCCIÓN

Lo sagrado visto en el ámbito de lo santo, como lo ubica Rudolf Otto, al hablar del «tremendo misterio», “puede ser sentido de varias maneras. Puede penetrar con suave flujo del ánimo, en la forma del sentimiento sosegado [...], estallar de súbito en el espíritu, entre embates y convulsiones [...], llevar a la embriaguez, al arrobamiento, al éxtasis. (Otto 2007, 22). Y en este vaivén paradójico que es parte de su naturaleza, lo sagrado “se presenta en formas feroces y demoníacas. Puede hundir al alma en horrores y espantos casi brujescos” (Ibid). Así, lo sagrado se percibe como un gran contenedor de las pulsiones de la vida y los sentimientos del ser humano frente a lo divino. Pero esta dependencia marcada por la contradicción, no se limita a la unión con Dios. Todo puede ser sagrado para el humano, frente a la inmensidad del universo: árboles, animales, cosas, personas, lugares, tiempo, el origen de la vida, la condición humana y la muerte.

Lo sagrado emerge de las prácticas religiosas, de los ritos en el devenir cotidiano. Así, la religión administra lo sagrado y la vida religiosa es vista como aquello que “representa la suma de las relaciones del hombre con lo sagrado” (Caillois 2006, 12). Según

---

\* Gloria Vergara (✉)

Faculty of Letters and Communication, University of Colima, Colima, Mexico  
e-mail: glvergara@uclm.mx

Octavio Paz, la fe, el amor y la poesía conforman parte de este terreno misterioso. Y es que en esos tres ámbitos hay una entrega al otro, un dejar de ser individual para llegar a ser en la comunión. “La poesía pone al hombre fuera de sí [...] y lo hace regresar a su ser original” (Paz 2010, 113). El poema es un acto de comunión; su ritmo, asegura Paz, establece analogías con el tiempo mítico, arquetípico, así como la imagen con la enunciación mística. De esta forma, “todo nos lleva a insertar el acto poético en la zona de lo sagrado” (Ibid., 117).

Para María Zambrano lo sagrado es oscuro y ambiguo, ambivalente. Es la realidad oculta, pues “la forma primaria en que la realidad se presenta al hombre es la de una completa ocultación” (Zambrano 1992, 33), de la que anhela salir. Zambrano contempla dos manifestaciones de lo sagrado: “la doble persecución del terror y de la gracia” (Ibid., 36). Después del delirio de la persecución, llega el pacto tranquilizador, como ocurre con la figura del Job bíblico. Pero lo sagrado no se enseorea del espacio, ni del tiempo como los terrenos propios de su manifestación; es el fondo oscuro de la vida: secreto, inaccesible. Es el arcano. Y, como afirma Eugenio Trías, su indagación

conduce siempre a un desvelamiento paradójico en el que se persigue arrojar luz sobre el misterio, pero al mismo tiempo ese misterio se mantiene como tal. Así, lo sagrado hace mención de aquello que a la vez que se impone como presencia nos desborda, no se deja atrapar por el lenguaje cotidiano y por eso busca su camino en un decir simbólico. (Gómez Toré 2010, 159)

Si en el campo religioso los sentimientos brotan en esa dependencia con lo santo o lo divino, como menciona Otto, en la experiencia poética se dan de igual manera, pues la experiencia de la poesía es análoga a la experiencia de lo sagrado como vimos con Octavio Paz. Por otro lado, el poema contiene en su esquematización aspectos o cualidades de valor artístico que permiten la reconstrucción de lo sagrado a través de la metáfora y que los encamina, por así decir, hacia los núcleos de significación que va construyendo el lector en el momento de la vivencia estética.

Pero ¿cómo se manifiesta lo sagrado en las poetisas mexicanas que poblaban el escenario durante las primeras décadas del siglo XX? Para indagarlo, nos centramos en una muestra representativa de nueve escritoras: Nahui Olin, Concha Urquiza, Griselda Álvarez, Margarita Michelena, Margarita Paz Paredes, *Pita* Amor, Dolores Castro, Rosario Castellanos y Enriqueta Ochoa. A partir de la visión que

tienen de lo sagrado María Zambrano, Rudolf Otto y Octavio Paz, analizamos cualidades artísticas y estéticas que revelan una búsqueda genuina de las poetas invisibilizadas por la crítica literaria canónica en México.

## LAS METÁFORAS DE LO SAGRADO EN LAS POETAS MEXICANAS

Nahui Olin<sup>1</sup> inicia este desfile de cosmovisiones. Su obra se nutre del erotismo que marca la vía tormentosa hacia el amor y la sed de infinito, equiparable a la búsqueda de Dios. A través de las metáforas del fuego como eje que condensa los otros elementos cósmicos, la voz lírica de su obra imprime la huella del deseo amoroso cuando expresa: “La pasión ardiente, la esperanza, la ilusión y el amor, sobre todo, me enfurecen como un formidable huracán en medio de un desierto. Ahora que percibo que sufro y soy sensible a todo, tengo sed de todo lo que es bello, grande y embriagador” (Olin 2011, 165). Y es que el amor, sea profano o divino, está en el terreno de lo sagrado, como lo enuncia Octavio Paz, y es empujado por ese erotismo. “El erotismo es, en sí mismo, deseo: un disparo hacia un más allá” (Paz 1994, 18). Es parte de lo enorme que nos conmueve profundamente, enuncia Goethe en el *Fausto*, pues el amor es estremecimiento tal como lo expresa Nahui Olin; agua y aire se funden hasta conformar el huracán del desierto. Estas redes metafóricas de sed y fuego dejan ver que, paradójicamente, el desierto es habitado por el huracán, al que Gaston Bachelard calificaría como agua tormentosa en la imagen del mar. Aquí, a pesar de la ausencia del mar, está el agua en movimiento que implica la lucha humana. Por otro lado, los cuatro elementos cósmicos integran la materia simbólica en el erotismo de la pasión sagrada que nombra Nahui Olin. En su poemario *A los diez años en mi pupitre*, la poeta nos revela de una manera decidida su búsqueda existencial que toca los bordes de lo sagrado en el ansia de infinito:

Todo lo que toca mi espíritu, resuena y responde. Estoy llena de pensamientos, impresiones y recuerdos hasta entonces desconocidos, que queman mi alma y la devoran pero que mi pluma se siente impotente para definirlos. Ni el papel ni la pluma pueden decir lo que cubre la inmensa distancia entre lo humano, que es finito, y el espíritu,

---

<sup>1</sup> María del Carmen Mondragón, conocida como Nahui Olin (que significa en náhuatl “cuarto movimiento”), cuyo mote le adjudicó el pintor Gerardo Murillo (Dr. Atl), nació en Tacubaya, Cd. de México, el 8 de julio de 1893, y murió en la misma ciudad, el 23 de enero de 1978.

infinito, y me siento triste y melancólica al pensar que las alas del pensamiento deberían planear por el infinito. (Olin 2011, 165)

En esa dependencia, la voz lírica es tocada por el espíritu del mundo con elementos de aire como el eco y las alas del pensamiento. Y una vez consciente busca, aspira, arde. Así, las metáforas de fuego marcan el rumbo, cuando aterrizan en la revelación de la condición humana: “Mi alma está triste hasta la muerte: como una rosa que acaba de abrirse bajo los rayos del sol, como una nota vibrante y quejumbrosa que exhala de un piano, como un pájaro que nada más salir del nido emplea sus alas inseguras para volar” (Ibid.). Aquí la rosa, la nota y el pájaro se unen a la condición ardorosa del alma que tiende hacia el infinito misterio, el asombro de la vida en el abismal torrente de la muerte. ¿Es el sufrimiento cualidad indispensable de lo sagrado como lo es de la vida? ¿La tristeza da pie, por otro lado, a la vida? Porque la flor se abre, la nota vibra, el pájaro vuela como si estas acciones fueran una mera explicación luego de que la poeta expone el estado del alma.

Concha Urquiza<sup>2</sup>, reconocida en la poesía mística mexicana, es conocedora de las tradiciones religiosas y amorosas que cruzan los veneros de la literatura: La biblia, los clásicos, los místicos españoles, la poesía bucólica, los mitos relacionados con el amor. Su obra reúne todos los ecos posibles del amor divino. No obstante, en este simbolismo ardoroso, la noche presenta mayor afluencia de raíces metafóricas cuando se erige como la nada, la duda, la desesperanza, el enfado y la muerte que deviene de la búsqueda del amado. En los versos de Urquiza, tan diversos en el dominio de las formas clásicas, vemos el tono del *Cantar de los cantares*, la paradoja de Santa Teresa (“muero porque no muero”), el tránsito por el paisaje (lo bucólico) y la tragedia romántica. Luego de revisar su obra podríamos preguntarnos: ¿Puede Urquiza, a pesar de su corta vida, ser una síntesis de las indagaciones que emprendieron las poetisas de las primeras décadas del siglo XX en México? ¿Acaso perdida en su exploración divina siguió el dominio de las formas poéticas canónicas? Porque Urquiza se acercó a los grupos de avanzada, tanto en lo político como en lo literario (la podemos ubicar en el contexto de los estridentistas, así como en el grupo Contemporáneos); sin embargo, priorizó la búsqueda de Dios como lo manifiesta su poesía. Su etapa de mayor fervor religioso abarca de 1937 a 1945. En ese tiempo Urquiza construye, a partir del

---

<sup>2</sup> María Concepción Urquiza del Valle nació el 25 de diciembre de 1910 en Morelia, Michoacán y falleció en Ensenada, Baja California, el 20 de junio de 1945.

yo lírico, un entramado metafórico que dialoga con la noche oscura de San Juan de la Cruz, tanto por la gradación de su amor, como por el simbolismo de la noche. El sufrimiento, la búsqueda incesante, el ardiente deseo, la impaciencia, el desfallecimiento, la vehemencia, la obsesión y la entrega se configuran como la vía espiritual, en donde se funde la voz lírica con otras voces bíblicas, que igualmente culminan en el vacío profundo como la poeta lo manifestó en *Nox*:

Ni siquiera el susurro de Tus pasos,  
ya nada dentro el corazón perdura;  
te has tornado un “Tal vez” en mi negrura  
y vaciado del ser entre mis brazos. (Urquiza 1946, 188)

Aquí la nada tiene la coloración de la noche y los códigos metafóricos se enmarcan en la búsqueda espiritual recorrida por la poesía española. Pero *Concha* Urquiza resignifica los códigos al apropiarse de los sentimientos que emanan de Job o del Cristo al que se dirige. Desfilan en la referencialidad bíblica ecos disímbolos de la condición del ser frente al amor más grande —el de Dios— y del que jamás se tiene certeza. En este punto, podríamos decir que la nada es la duda inmensa sobre la que se erige la poeta mexicana. Con ella también querríamos preguntarnos: ¿Dios existe?, en el sentido más profundo de la vida, casi como un gemido, como un grito que, a causa del dolor, no puede salir del alma.

Griselda Álvarez<sup>3</sup> muestra el origen y la condición humana en *Letanía erótica para la paz*, cuando el yo lírico describe a “la pareja que camina a tientas para encontrarse siempre,/ porque ciñe en su abrazo universal/ el límite del tiempo” (Álvarez 1997, 43). El amor es la piedra de salvación de los amantes que se reconocen en el principio del cosmos, del infinito, pero también en medio de las amenazas del mundo, en donde aparecen vulnerables, frágiles, desprotegidos, a la intemperie:

Dicen que la muerte llueve y estamos ya pisando polvo de hombre,  
que nos hundimos en immense herida  
y que hace mucho Dios está cansado. (Ibid.)

La lucha es de dos; los amados se enfrentan al sufrimiento, a la tragedia, y sus avatares se vuelven el móvil para que lo sagrado emerja

---

<sup>3</sup> María Griselda Álvarez Ponce de León nació en Guadalajara, Jalisco, el 5 de abril de 1913 y murió en la Ciudad de México, el 26 de marzo de 2009.

como un anclaje de los seres frente a lo divino. Si en la poesía de Nahuí es posible ver al ser humano en soledad frente al infinito y en Urquiza percibimos la voz lírica en la búsqueda del otro, Griselda nos muestra la pareja que une fuerzas y dolor. Sufren, pero son dos. Se contemplan, se tienen, se acaban, como ocurre con los amorosos en la poesía de Jaime Sabines o el poema número 12 que el poeta argentino, Oliverio Girondo, incluye en *Espantapájaros*.

En *Anatomía superficial*, Griselda exalta el cuerpo amante y lo eleva al terreno de lo sagrado a través del discurso erótico. Así, la boca, el cuello, y el cuerpo todo, como un árbol, marcan la exploración vertical de lo divino. El pecho del amado detona las metáforas del corazón como una red que tiende a lo sagrado. Es refugio, “sombra para el sol quemante”, suave almohada para la fatiga. Aquí la amada reposa en el nido del corazón amado: “Alero de la risa o la elegía/ vuelo a tu pecho con mi alada pena/ y el pecho se me duele de alegría” (Álvarez 2013, 63). En los versos de Griselda sucede, como afirma George Bataille, que el erotismo se confunde con el amor de Dios. En su poesía, el campo semántico de las aves que se desliza en lo sagrado, aparece la paloma como personificación de la amada que Álvarez retoma de ecos bíblicos y de la tradición occidental. Pero, además, resaltan las alas como aspectos personificadores de la búsqueda divina.

Otros elementos de este semantismo de lo sagrado se perciben en la obra de Margarita Michelena<sup>4</sup>, quien construye redes metafóricas enclavadas en el canto que proyecta el ave, como se puede constatar en “Hipótesis de vuelo”, del poemario *El país más allá de la niebla*: “Para saber por qué vuelan los pájaros/ no hay que ver los sofismas de sus alas,/ sino escuchar el río iluminado/ que empieza en su garganta. (Michelena 2012, 16). Así el canto, siendo propiamente un sonido como elemento de aire, se define aquí, en la metáfora de agua y fuego (“río iluminado”) que se ve y escucha.

Pero el canto surge asimismo en la condición de soledad que representa la poesía de Michelena. La voz lírica clama a Dios, dejando ver en su canto un túnel oscuro, motivo de sufrimiento, consustancial a su estancia en el exilio de la vida. En el poema “A las puertas de Sion”, la voz poética muestra su forma de hacerse oír ante el creador:

---

<sup>4</sup> Margarita Michelena nació en Pachuca, Hidalgo, el 21 de julio de 1917 y falleció en la Ciudad de México, el 27 de marzo de 1998.

Óyeme aquí gemir, tu criatura  
del exilio y del llanto.  
Óyeme aquí, tu ciega enamorada  
que su muerte muriendo sin morirse,  
tu estrella ve temblando, suspendida,  
desde el hundido túnel de su canto. (Michelena 2012, 8)

En estos versos surge el eco de Santa Teresa en la paradoja: “muriendo sin morirse”, ubicada en la verticalidad de la voz lírica, que va del túnel de su canto hacia la estrella que identifica lo divino. Luego viene el cuestionamiento, desde una postura filosófica y aparece la conciencia de la muerte: “¿Cuándo enviarás mi sombra a devorarme?” (Ibid.). Y en la construcción metafórica se revierte la imagen del vuelo, cuando el aterrizaje en el simbólico jardín muestra ya, no la aspiración al cielo, sino la verdad de la muerte que nos ancla como seres de la tierra:

¿Cuándo podré marchar hacia tus prados,  
a tus puertas de oro,  
cuándo por tus jardines apartados  
iré ya sin mi muerte, ya robada  
para el ancla vencida de mi polvo? (Ibid, 8-9)

Lo sagrado entonces se matiza en la conciencia con la muerte; la voz poética, imperativa, reclama la entrada al umbral de lo sagrado: “Abre tus puertas/ y ciega con la vista mis dos ojos” (Ibid, 9). El dialogismo proyecta la presencia divina y la voz lírica manifiesta el deseo de ser aniquilada, cegada por la vista y la belleza. Los extremos se tocan en dos puntos: los ojos y el canto. Así, sus correspondencias con la ceguera y el silencio generan la equidistante muerte, requisito para alcanzar la otra orilla. En este punto, Michelena está cerca de la red metafórica que establece *Concha* Urquiza frente a la mística española. En su poética aparecen elementos filosóficos recurrentes de la visión quevediana como el oro y la ceniza:

Deja que en este punto mi ceniza  
se caiga desde mí, que me desnude  
y me deje a tu orilla, consumada.  
Que con brazos de amor —no los que tuve—  
llegue por fin a la sortija de oro  
con que al misterio ciñen tus murallas. (Ibid, 9)

La relación con lo divino implica aquí la unión formal de la amada con el amado. Los brazos de amor y la sortija de oro simulan el matrimonio terrenal que se marca con el erotismo. Entonces la sortija es contenedora del mundo terrenal y por tanto de toda muestra de amor que pueda darse con relación a lo divino. De igual suerte, en el perímetro divino que marca Michelena aparece el ámbito de la escritura; la palabra se convierte en el espacio del paraíso habitable para los amantes. En “El velo centelleante”, la voz lírica se sabe poseedora de la palabra, a pesar del desarraigo original que es la vida: “Sólo tengo palabras. Sólo tengo / mi voz infiel para buscarte.” (Ibid, 69) De esta forma la poesía, como palabra, es un puente entre la vida terrenal y lo divino, “un puente entre el hombre y su orilla”. Para Michelena, la poesía es palabra heredada y arma para continuar su búsqueda.

Esta metáfora de la palabra que sirve como amuleto para el encuentro divino se percibe también en Margarita Paz Paredes<sup>5</sup>, quien en *Presagio* la invoca como “capitana de los ejércitos gloriosos,/ cenizonte alucinado,/ taumaturga divina” (Paz Paredes 1986, 247) para lograr esa unión con el amor supremo. Y Margarita Paz toca otro tema fundamental que se puede reconocer en varios poetas mexicanos del siglo XX: el origen y la condición del hombre como ser sufriente. Al igual que Dolores Castro o Jaime Sabines, esta indaga en la condición humana y lo hace desde la referencialidad bíblica del *Génesis*. En el poema “A veces llora el hombre” de *Voz de la tierra*, la voz lírica dice:

Sube de las montañas de la tierra  
el lamento obstinado y delirante  
que llega hasta el Creador y lo conturba  
como en el día primero  
del parto inenarrable  
en que nació la luz, el agua, el viento,  
y comenzó el oscuro, el desolado,  
inagotable llanto de los hombres. (Ibid, 34)

Así, lo sagrado se ancla en el origen del ser dolorido que sólo guarda una brizna de esperanza en la figura del “Adán cien veces resurrecto”

---

<sup>5</sup> Margarita Paz Paredes cuyo nombre fue Margarita de la Luz Camacho Baquedano, nació en 30 de marzo de 1922, en San Felipe, Guanajuato y murió en la Ciudad de México, el 22 de mayo de 1980. Tomó y conservó los apellidos de su primer esposo, el hondureño Rafael Paz Paredes, aunque después estuvo casada con el escritor Ermilo Abreu Gómez.



(Ibid, 74) representado en “Emisario del júbilo” y que se convierte en la aspiración a lo divino, a través del amado. Esta concepción de lo divino, que va de la condición humana a la condición amorosa trazada por el dolor, la belleza de arcángeles, de Cristo, de Adán, sirve a la poeta para delinear la belleza masculina. Con esto, Paz Paredes se acerca a la poética de Griselda Álvarez. Hay una codificación que comparten y que deviene de la cultura católica; de hecho, esto se permea en la poesía de la mayoría de las poetas mexicanas de las primeras décadas del siglo XX contempladas para nuestro estudio. Pero retomando la imagen Paz Paredes, vemos que lo humano se comprende a partir de lo divino, dando lugar a una elipse vertical. La imagen del amado sirve para aspirar a Dios y Dios da el aspecto divino al hombre, quien se convierte en un refugio terrenal para la amada.

Un símbolo que surge en esta mediación entre lo humano y lo divino es la paloma que habita o busca el corazón del hombre como ocurre en la poesía de Griselda Álvarez y que en Paz Paredes está ligada no sólo a la representación del alma, sino también a la del espíritu santo y al amado. En “Cárcel del mundo”, escrito en *Rebelión de la ceniza*, de 1960, Margarita amplifica el perímetro del símbolo y lo alía con el grito doloroso que romperá con la ilusión amorosa:

Nuevos barrotes cerrarán el paso  
a convulsas palomas;  
zarzas enardecidas quemarán los olivos,  
y el grito limpio, cálido, rebelde,  
que atravesó la noche, como pájaro inquieto  
para volar al corazón del hombre  
y dejar en el pecho la frescura  
de una nueva alegría,  
se estrellará en los muros del silencio  
y se ahogará en el fango. (Paz Paredes 1986, 103)

Por su parte, *Pita Amor*<sup>6</sup>, otra de nuestras poetas seleccionadas para este estudio radiográfico, habla del alma como ave del desierto, “ahogada en el ámbito quemante”, en el mar cenizo, en su espejismo. Así en la noche como en el desierto, el alma se pierde. En *Este cristo terrible en su agonía*, Guadalupe (*Pita*) Amor va del tono jocoso a las preocupaciones existenciales y metafísicas. Hace gala de su gusto por

---

<sup>6</sup>Guadalupe Teresa Amor Schmidlein, mejor conocida como *Pita Amor*, nació en la Ciudad de México el 30 de mayo de 1918 y murió allí mismo, el 8 de mayo del año 2000.

escandalizar a las buenas conciencias, llama a su vida «un infierno lleno de locura», desde donde lanza el reclamo divino y amoroso: “Yo estoy por ti encarcelada/ en la cárcel de la nada” (Amor 1984, 5). Al igual que Michelena y Paredes, *Pita* busca salida en la escritura. Aquí el camino de la locura aparente, en lugar del ardoroso deseo, se une a la palabra que la convierte en dueña de montañas, astros y soles, emparentando con esto su visión y su lucha con la propuesta poética de Nahui Olin. Y es que la locura es también un camino hacia Dios. María Zambrano anota en *El hombre y lo divino*: “la relación inicial, primaria, del hombre con lo divino no se da en la razón, sino en el delirio” (Zambrano 1992, 30).

En el juego entre la inmensidad y lo particular de su cuerpo, como de sus pestañas, *Pita* logra una amplificación del mundo que sintetiza en la palabra: “Soy dueña del firmamento/ porque lo miro en aumento.// Soy dueña de los espejos/ porque plasmo sus reflejos.// Soy dueña del universo/ porque lo invento en mi verso” (Amor 1984, 13). Y en el texto “VI”, nos da una visión peculiar del Cristo que vive la condición humana: “Ese Cristo de sangre, tan sombrío,/ ha escalado el eterno escalofrío./ Está por las tinieblas rodeado,/ sólo paga el jamás haber pecado” (Ibid, 15). En *Amor divino*, libro que contiene *Décimas a Dios* de 1953 y *Sirviéndole a Dios de hoguera*, de 1958, Guadalupe Amor habla de su relación con Dios. Lo buscó de niña como si fuera la imagen de sus padres. “Más tarde busqué su cielo, olvidándome de su presencia. Después, fue su ausencia lo que me inquietó. Sí, por mera comodidad, deseé fervientemente que no existiese. Tal vez en esos momentos de oquedad y vacío cavé su cimiento” (Amor 2000, 13). En este sentido, *Pita* es, junto con Enriqueta Ochoa, la poeta mexicana de las primeras décadas del siglo XX que manifiesta una visión más controversial con lo sagrado, en particular con la imagen de Dios; sea porque le dedicó gran parte de su poesía, por el diálogo horizontal que entabla con el Dios Padre, con Cristo, o debido a las metáforas que elabora. Su obra es, en este sentido, una poética contestataria ante los principios de la fe y la cultura católica mexicana.

Dolores Castro<sup>7</sup> nos coloca, como Nahui Olin y *Pita* Amor, frente al universo en donde todos los seres y las cosas son tocados por la luz del mundo. En ese contexto, la vida y la poesía son asideros naturales de lo sagrado. En *El corazón transfigurado*, que publicó en 1949, *Lolita*

---

<sup>7</sup> Dolores Castro Varela nació en Aguascalientes, el 12 de abril de 1923 y radica en la Ciudad de México, a sus 98 años.

Castro nos muestra cómo a través de los versos podemos contemplar la luminosidad del ser, ver su condición frágil de pobre pájaro herido:

Yo soy un pobre pájaro dormido  
en la tierra de Dios,  
bajo sus ojos he perdido las alas  
y mi canto es el canto de las mutilaciones. (Castro 2018, 109)

Es la visión del hombre frente a su creador, un Dios “certero y duro” (Ibid, 109), que parece anclarse en las imágenes del Antiguo Testamento. En este principio caótico, como lo percibe la poeta, el ser anda a tientas, errante: “en un canto desgarrado y profundo” (Ibid.). Así, lo sagrado se define en Dolores Castro desde la condición humana, la caída como origen: “Soy un pájaro roto que cayera del cielo/ en un molde de barro” (Ibid, 110). Con esta imagen vemos contenido el vuelo en la verticalidad de la caída y, a la vez, el origen engendrado en la creación bíblica del Adán hecho de barro. El ser es y está condenado a ser dolorido, por ello lo que queda no son las alas, sino el canto como única posibilidad de manifestarse:

soy el barro que guarda  
este pájaro herido en la caída;  
soy el caído pájaro que canta  
en su dolor y en sus limitaciones (Ibid.)

Pero las metáforas de lo sagrado también reconfiguran la existencia a través de la memoria. En *Fugitivo paisaje* la voz lírica recupera recuerdos de los cristeros huyendo, así como del templo en donde recibe la comunión. El ritual de ofrecer flores a la virgen, se mezcla con otras visiones y escenas del contexto revolucionario: “Hacia el fondo deslumbra el altar ¡Oh, María! / el incienso y las flores, ¡Madre mía! / ¡Oh, consuelo del mortal!” (Ibid, 236). El rezo y la desesperación van de la mano; así, esta factura poética nos cuestiona: ¿hasta dónde lo sagrado es también una manifestación de lo social en versos como los que nos deja Dolores Castro?

“...¡Amparadme y guiadme  
a la patria celestial!”

De un lado a otro, de una ventana a otra,  
se reparte el amor en el paisaje que huyen:  
miro de cerca, huyen.  
Desesperadamente

tomo a los fugitivos por los hombros,  
o trato de abrazarlos, mientras huyen. (Ibid.)

Y es que en la memoria se confunden las acciones de afuera con las del espacio interior del templo, igual que los lectores confundimos la voz lírica con el rumiar del pasado que hace la madre anciana. Entonces lo social se interioriza, el sentimiento, la pasión se cuenta, se canta como un salmo. Resurge así el ámbito de lo sagrado.

Rosario Castellanos<sup>8</sup> enfrenta a Dios, para reclamar su condición femenina, la soledad y la locura en el poema “Destino” del poemario *La vigilia estéril*, con una voz cercana a la de *Pita Amor*, Margarita Michelena y Enriqueta Ochoa:

Y yo me doblegué como un arbusto  
cuando lo acosa y lo tritura el viento,  
sin gemir el lamento de Job, sin desgarrarme  
gritando el nombre oculto de Dios, esa blasfemia  
que todos escondemos  
en el rincón más lóbrego del pecho. (Castellanos 1995, 44)

En “Misterios gozosos”, la voz lírica se define como “agua pequeña”, “chisporroteante hoguera” frente al Señor, a quien reclama nuevamente: “Señor, mi corazón,/ la uva/ que tu pie pisotea” (Ibid, 80). Es el Dios que duele, que oprime, el que Rosario pone en discusión para existir, porque como enuncia María Zambrano, “el hombre ha existido cuando, frente a sus dioses, ha ofrecido una resistencia” (Zambrano 1992, 24). El Dios de Rosario Castellanos se vuelve un peso en los hombros, a pesar de que la metáfora de lo sagrado se alimenta del símbolo del pájaro:

El mundo que venía como un pájaro  
se ha posado en mi hombro  
y yo tiemblo lo mismo que una rama  
bajo el peso del canto  
y del vuelo un instante detenido. (Castellanos 1995, 87)

Así, Rosario deconstruye la imagen divina y el simbolismo bíblico y católico. En “Muro de lamentaciones” (Ibid, 45) se enfrenta de nuevo al vacío de Dios, conformando una mirada sintética de la condición

---

<sup>8</sup> Rosario Castellanos nació en la Ciudad de México el 25 de mayo de 1925, aunque su niñez y adolescencia vivió en Chiapas, y falleció en Tel Aviv, Israel, el 7 de agosto de 1974.

social y humana:

Porque la flor es breve y el tiempo interminable  
y la tierra un cadáver transformándose  
y el espanto la máscara perfecta de la nada. (Ibid, 45)

Luego toma el papel del Job, al plantarse en la soledad, tejiendo metáforas bíblicas con la condición social: “Alguien, yo, arrodillada: rasgué mis vestiduras/ y colmé de cenizas mi cabeza” (Ibid.). En la soledad y el dolor, Rosario no da tregua; sin embargo, a pesar de todos los reclamos, después de Concha Urquiza es la poeta que más retoma y trastoca las imágenes y los símbolos bíblicos. A partir de su relación con lo sagrado, Rosario, Enriqueta y *Pita* ponen en crisis la idea de la maternidad y la condición de ser mujer. Dios es la puerta de entrada a la espiritualidad, pero también al cuestionamiento de la moralidad y las tradiciones.

Enriqueta Ochoa<sup>9</sup> construye metáforas de lo sagrado a partir de la imagen de la virgen terrestre, en *Retorno de Electra*. Plasma la condición individual y el doloroso sentir de la existencia común a la vida humana. En esta conjunción, la mujer representada es la madre de Dios, sufre, espera, desea y manifiesta, a su vez, la búsqueda infinita en el silencio, el vacío, la nada:

Soy la virgen terrestre espesa de amargura,  
desolada corriendo  
del reguero de impactos en mi pulso.  
Ya no me soporto en las grietas de la espera  
ni el sopor del silencio. (Ochoa 1987, 20)

Por definición, la virgen terrestre lleva consigo la desesperanza, que corresponde al sentimiento de persecución, al delirio causado por el terror al vacío, como dice Zambrano, pero también provocado por el conocimiento de la condición cultural que impone maneras de ser y de sentir o no. Nos enfrenta a la cultura de la negación a través de las “buenas costumbres”:

¡Mentira que somos frescas quiebras  
cintilando en el agua!,  
que un temblor de castidad serena  
nos albea la frente,

---

<sup>9</sup> Enriqueta Ochoa nació el 2 de mayo de 1928 en Torreón, Coahuila y murió en la Ciudad de México, el 1 de diciembre de 2008.

que los luceros se exprimen en los ojos  
y nos embriagan de paz.  
¡Mentira!  
Hay una corriente oscura disuelta en las entrañas,  
que nos veda pisar sin ser oídas  
y sostener equilibrio de rodillas,  
con un racimo de luces extasiadas  
sobre el pecho. (Ibid.)

El misterio de lo sagrado se acerca a la problemática social a través del tabú. Se iluminan entonces otras zonas que se mezclan con lo sagrado (como la erótica) cuando la poeta enuncia: “Dicen que una debe/ morderse todas las palabras/ y caminar de puntas, con sigilo/ [...] para ahogar este violento delirio del deseo” (Ibid, 21). La voz lírica roza la senda oscura de lo sagrado, pero también maldice el hecho de no ser reconocida por Dios: “Te maldice el temor/ de ver que Dios no acierte a descifrar mi nombre” (Ibid, 23). Entonces lo sagrado alcanza la embriaguez, el arrobó, el éxtasis, cuando la mujer queda confinada a la sombra, como el demonio Lilith, echada del paraíso. Las vírgenes terrestres son “las innostradas”, “las cubiertas de humo en las honduras / de un país olvidado” (Ibid.). Así, lo sagrado conduce a la virgen terrestre no por el fuego celestial, sino por el fuego oscuro, sofocado de la rabia, de la pasión que no encuentra reconciliación con el Dios Padre, sino con el que lleva en su vientre:

Cuando alguien me pregunta:  
«¿Cuál es tu Dios, tu identidad  
y la región que habitas?», digo:  
—Mi tierra es la región del embarazo  
y yo soy la semilla donde Dios  
es el embrión en vísperas. (Ibid, 121)

Es, pues, en este tránsito, en donde la maternidad en potencia de la virgen terrestre se convierte en una posibilidad de diálogo con el “avispero en llamas” que es la realidad.

## PALABRAS FINALES

Como conclusión, podemos decir que la relación con lo sagrado de estas poetas mexicanas de las primeras décadas del siglo XX marca rumbos distintos, pero muestra la configuración cultural que tenemos los mexicanos de lo divino. Los rumbos más significativos que notamos a partir de nuestro abordaje son: 1) Las metáforas de lo

sagrado se construyen en plataformas lingüísticas relacionadas con la noche, el vacío, el desierto, el mar, la semilla, el árbol, el pájaro, el umbral, el amado, que constituyen el círculo de la vida; así como toda una reconsideración del simbolismo bíblico en todas sus manifestaciones. 2) Se pueden identificar los estadios o etapas de búsqueda de lo divino como si se tratara de una vía mística en algunas poetas como Concha Urquiza y Nahui Olin. 3) La poesía es vista como la mediadora ante el vacío de Dios, como ocurre con Margarita Michelena, Margarita Paz Paredes y Dolores Castro. 4) El erotismo es una vía de acceso a lo divino en Nahui Olin, Concha Urquiza y Griselda Álvarez. 5). La soledad, como parte de la condición humana, se ve prácticamente en todas las poetas cuya obra se contempló en el presente estudio. 6) Lo sagrado es un medio para poner en crisis a la moral y los valores sociales relacionados con la maternidad, el deseo sexual y la educación de la mujer en la obra poética de Rosario Castellanos, Enriqueta Ochoa y Guadalupe (*Pita*) Amor.

#### REFERENCES:

- Álvarez, Griselda. 1997. *Letanía erótica para la paz*. México: Instituto colimense de cultura.
- Álvarez, Griselda. 2013. *Anatomía superficial*. México: Secretaría de Cultura de Colima / Conaculta / Fondo de Cultura Económica.
- Amor, Guadalupe. 1984. *Ese cristo terrible en su agonía*. México: Universidad de Colima.
- Amor, Guadalupe. 2000. *Amor divino: décimas a Dios. Sirviéndole a Dios de hoguera*. México: Planeta.
- Caillois, Roger. 2006. *El hombre y lo sagrado*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castellanos, Rosario. 1995. *Poesía no eres tú*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castro, Dolores. 2018. *Río memorioso*. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes / Instituto Municipal Aguascalientes para la cultura.
- Gómez Toré, José Luis. 2010. "Un templo vacío. Lo sagrado en la escritura de José Ángel Valente". *Revista de Literatura*, Vol. LXXII, No. 143: 157-184.
- Michelena, Margarita. 2012. *Material de lectura*. México: UNAM.
- Ochoa, Enriqueta. 1984. *Bajo el oro pequeño de los trigos*. México: Universidad Autónoma de Chapingo.
- Ochoa, Enriqueta. 1987. *Retorno de Electra*. México: Diógenes / SEP (Lecturas Mexicanas 72, Segunda Serie).
- Olin, Nahui en Rosas Lopátegui, Patricia. 2011. *Nahui Olin, sin principio ni fin*. México: Universidad de Nuevo León.
- Otto, Rudolf. 2007. *Lo santo, lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Paz, Octavio. 1994. *Obras completas de Octavio Paz*. Círculo de Lectores.
- Paz, Octavio. 2010. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.

Gloria Vergara

Paz Paredes, Margarita. 1986. *Litoral del tiempo*. México: SEP (Lecturas mexicanas 58).

Paz Paredes, Margarita. 2018. *Memorias de hospital*. México: Malpaís Ediciones (Archivo negro de la poesía mexicana).

Urquiza, Concepción (*Concha*). 1946. *Obras. Poemas y prosas*. Edición y prólogo de Gabriel Méndez Plancarte. México: Ábside.

Vergara, Gloria. 2005. "Miradas que se cruzan. construcción de la identidad en las poetisas mexicanas del siglo XX". *Estudios sobre las culturas contemporáneas*. Época II. Vol. XI, No. 22: 291-304.

Zambrano, María. 1992. *El hombre y lo divino*. Madrid: Siruela.

Zambrano, María. 1996. *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.