

Vísperas del agua. El erotismo y lo sagrado en Myriam Moscona

Gloria Vergara y Ana Laura Pérez Ibane

*En el presente artículo hacemos un acercamiento al poemario *Vísperas*, de la poeta mexicana Myriam Moscona, a partir de la propuesta hermenéutica de Roman Ingarden y de los presupuestos teóricos de Gastón Bachelard y Georges Bataille. Nos adentramos en el sentido del erotismo y en el terreno de lo sagrado, en convivencia con otros conceptos de la poética ascensional como la verticalidad y las nociones de elevación y caída. *Vísperas* es visto como el espacio en donde comulga lo sensual del cuerpo con la ilusión de lo divino. Es la instancia poética que revela el sacrificio y el pecado, el sueño y el deseo, el rito de una búsqueda dolorosa del amor; de Dios, de la palabra.*

*In this article we approach the book of poems *Vísperas*, by the Mexican poet Myriam Moscona, starting from a hermeneutic proposal from Roman Ingarden and the theoretical assumptions of Gastón Bachelard and Georges Bataille. We delve into the sense of eroticism and the field of the sacred in coexistence with other concepts of ascendant poetics like verticality and the notions of elevation and falling. *Vísperas* is seen as a space where the sensuality of the body shares space with the illusion of the divine. In this poetic instance that reveals sacrifice and sin, dream and desire, the rite of a painful search for love, God, the word.*

La poesía lleva al mismo punto que todas las formas del erotismo: a la indistinción, a la confusión de objetos distintos. Nos conduce hacia la eternidad, nos conduce hacia la muerte y, por medio de la muerte, a la continuidad: la poesía es la eternidad. Es la mar, que se fue con el sol.

G. Bataille

Para Myriam Moscona, la poesía tiene una función vital: “así como el corazón en el cuerpo recibe la sangre, la oxigena y la vuelve,

la poesía cumple esa labor con respecto al lenguaje”¹ (Mateos-Vega, 2006, 1). Por ello la palabra se convierte en el centro de su creación y de su reflexión poética y alcanza la esfera mística de la búsqueda anclada en otros poetas como San Juan de la Cruz. Moscona pertenece a una generación de mujeres cuyo rol creativo está perfectamente asumido. El rito es la mejor muestra de su entrega al lenguaje; en éste, la poeta deja ver el principio de la erotización de la palabra a través del mundo representado. Incluso, el poemario *Vísperas* contiene ciertas claves que nos llevan de la mano al sensualismo desde el inicio, si despegamos nuestra lectura con el epígrafe de Nikolai Gumiliov que dice: “Si consideramos la obra poética como la fecundación de un espíritu por otro a través de la palabra (a semejanza de la fecundación natural), entonces esa idea nos recuerda el amor de los ángeles por las cainitas², o lo que es lo mismo, la cópula con un animal” (Moscona, 1996, 11). La poesía se puede ver en este contexto como el acto de fecundar, un acto carnal a la manera como lo nombra George Bataille, una potencia de traducción amenazada, sin embargo, por lo imposible, en donde la semilla es la palabra y el espíritu la tierra que la recibe.

Pero la poesía de Moscona no es sólo una reproducción de la palabra, por así decirlo; conlleva a su vez una sensualidad que la eleva a la erotización. Los títulos dentro de *Vísperas* representan otras claves para el revestimiento erótico. El primero, “La anunciación”, está muy distante de aquella grafía impresa con signi-

1 Myriam Moscona, hija de padres búlgaros sefardíes, nació en la Ciudad de México en 1955. Es poeta, traductora y periodista. Ha trabajado en la radio cultural, y como actriz formó parte del Centro de Experimentación Teatral del INBA. Ha sido conductora del noticiero cultural del Canal 22. En 1988 obtuvo el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes por *Las visitantes*. Ha publicado los libros de poesía: *Último jardín* (El tucán de Virginia, 1983), *Las visitantes* (Joaquín Mortiz, 1989), *El árbol de los nombres* (Cuarto Menguante/Gobierno del estado de Jalisco, 1992), *Las preguntas de Natalia* (CIDCLI/CONACULTA, 1993), *Vísperas* (Fondo de Cultura Económica, 1996), *Negro marfil* (Pez en el agua, Universidad Autónoma Metropolitana, 2000) y *El que nada* (Era-Conaculta, 2006). También es autora de *De frente y de perfil, semblanzas de poetas* (DDF, 1994). Con Adriana González Mateos tradujo *La música del desierto* de Williams Carlos Williams, con el que obtuvo el Premio Nacional de Traducción en 1996.

2 Los cainitas eran seguidores de Caín, el abandonado de los dioses. Representan la “animalidad” en tanto siguen los impulsos de lo material.

ficado. Es un ente que toca, acaricia y exulta a la carne, a cualquier presencia que la invoque. La palabra viene a “ofrecerse en la fornicación del nombre” (Moscona, 1996, 11); es entonces vista como experiencia y en tanto tal, está en duelo, “manchada y manchándose por el duelo” (Cristófalo en Bataille, 2005, 7). Y es que la palabra poética está hecha de heterogeneidades, de transiciones violentas. Para Bataille se trata de una lengua irregular que hace hablar a la escritura; es una voz que se entrefiere y provoca un tiempo discontinuo. Así la palabra se fragmenta en los resquicios del tiempo y reclama desde la corporeidad de la escritura. Por ello: “la lengua de la experiencia en Bataille es una comedia erótica, el divorcio entre el amor y el saber. Es la puesta a prueba, por el lenguaje, del movimiento que va de una presencia a una ausencia, del destello de *kairós* al tiempo sucesivo, a la duración de una cosa seguida de otra, que es *kronos*” (Cristófalo, 2005, 8).

De esta escisión del lenguaje surge el ser dramático de la palabra que alberga por un lado el deseo y por otro la sombra o la nada de Dios. Así, el erotismo y lo sagrado se emparentan en “una experiencia mística pero libre del vínculo religioso” (Cristófalo, 2005, 9), en donde el pecado es una realidad poética, más como tendencia a lo infinito que a la liberación moral. En esta visión del lenguaje poético, la palabra es llevada a su límite para encontrar luego su repliegue. “Es una presencia que no es en nada distinta de una ausencia. No puede tener su principio ni el dogma ni en el saber. No se somete a ningún fin más que a ella misma” (Cristófalo, 2005, 9). La palabra poética puede verse entonces como “desnudez que no suplica, ateológica, la nada de la experiencia, negatividad que encuentra en el pecado su piedra de toque, la puesta en comunicación del ser con la herida de lo sagrado” (Cristófalo, 2005, 9). Así se genera, según Bataille, la tensión entre el pecado (sombra de Dios) y la caída (risa identificada con lo erótico como salida del ser cerrado).

Esta tensión que deja ver al pecado como “el fondo imposible, la puesta al desnudo de la ilusión de “conocer y poseer” (Cristófalo, 2005, 10), es lo que en la obra de Myriam Moscona provoca el movimiento pendular de lo erótico a lo sagrado y de lo sagrado

a lo erótico. Más allá de toda integridad de la lengua, en la poesía “el lenguaje necesita violentarse, de la posesión a la pérdida, de la continuidad a la discontinuidad, de la cima a la decadencia” (Cristófalo, 2005, 11), porque sólo así se abre el conocimiento “sólo en la ficción de lo idéntico el bien y el mal son discernibles”, afirma Bataille (2005, 11). Entonces, “sacrificio y pecado se comunican por la emoción de un desgarrar, por esa herida del deseo” (Cristófalo, 2005, 11), pues lo que atrae el deseo es la herida del ser, es su punto de ruptura, que no mata pero mancilla. En este punto de ruptura se ubican la sensualidad y la tentación como elementos que comparten el erotismo y lo sagrado.

Bataille habla de la cima erótica como el dominio de la suerte, ubicada en la corporeidad, y la cima heroica que se puede identificar con lo sagrado, en la esfera del sufrimiento y el dominio del mérito. En Moscona, la palabra poética conduce de esa negación o nada erótica a la negación espiritual del vacío, pero no en un sentido moral, que según el estudioso francés significaría la decadencia. Visto de esta manera, la cima sea erótica o sagrada resulta inaccesible porque conduce al vacío, a la nada, a un resplandor que produce ceguera, sombra. Para Bataille, la actitud mística supone el consentimiento de un riesgo; es un llamado a entrar en vías nuevas, no transitadas, donde conviven el pecado y el éxtasis, el eros carnal y el eros divino. La esfera de lo sagrado es la esfera de los extremos, de la negatividad y de la comunicación. “El pecador y el místico niegan todo lo que encuentran y su deseo está siempre orientado hacia un más allá. La esfera de la comunicación es el último aspecto de lo sagrado, porque la comunicación disuelve la determinación de los seres singulares y permite la fusión en una especie de estado líquido donde ya no hay existencia separada” (2005, 31).

EL EROTISMO

“Podemos decir del erotismo que es la aprobación de la vida hasta la muerte” (Bataille, 2005b, 15), pues aunque en su esencia está el goce, su fin último sigue ubicándose en la reproducción, como afirma Bataille. Según este pensador, la sexualidad es parte de una

esfera más amplia, pero sólo el humano ha hecho de su actividad sexual una actividad erótica. Este hecho contiene ya una tendencia a la ascensión del ser, diría Gastón Bachelard, en tanto se constituya en búsqueda de lo divino.

De los tipos de erotismo manejados por Bataille, la erotización de la palabra cumple con los tres: el erotismo de los cuerpos, el de los corazones y el erotismo sagrado, pero en este último recae con mayor fuerza la plataforma simbólica de Moscona que se alimenta del nombre como referencia bíblica, en actitud de consagración. En “Maitines”, el cuerpo, el corazón y lo sagrado se combinan en una sublimidad del ser. “Maitines” es en *Visperas* el lapso del sueño, la memoria de lo olvidado, la ilusión del delirio. Ella, sujeto tácito de los poemas, se enuncia como testigo externo de sus visiones, hay una diferencia entre la que sueña y la que recuerda el sueño: “y para recibirlo sólo tengo el sueño donde lo veo desvestirse” (Moscona, 1996, 29). Para Bataille, el erotismo “tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento” (2005, 22); en este sentido, el hecho de desnudarse implica un simulacro de la muerte.

En las escenas ilusorias, delirantes que presenta la obra poética de Moscona, siempre se manifiesta un silencio, se describen únicamente cuadros, imágenes instantáneas del sueño, como aquello que se recuerda. Pero aun en la falta de ilación y continuidad entre esas imágenes, sabemos lo que sucedió en los lapsos del olvido representado. Moscona introduce un elemento de opalescencia indiscutiblemente único. Lo que se calla, aquello que se sugiere, no se sabe si es por un olvido propio del despertar de un sueño o es inducido por no mencionar lo indecible. Dicho mutismo se representa con ecos, sonidos ausentes que dicen más cuando no se enuncian: “en mi deseo de amar las piedras las arrojé de mí para que el silencio pudiera abrir su reino entre nosotros” (Moscona, 1996, 18). Lo impronunciable se invoca por medio de la sucesión de sonidos modulados en una reiteración de la autocensura. Surge el deseo como una fascinación por la muerte, por la disolución de las formas. La amante le confiere un sentido sagrado al amado, le salva de lo siniestro que puede alcanzar el erotismo de los cuer-

pos, como dice Bataille, y se inserta en el de los corazones, que es más libre y abre el acceso al erotismo sagrado. Así, el éxtasis del amante se compara al arrobamiento del místico.

El espíritu se desprende del cuerpo del hombre y se transporta a “esos imperios de serenidad”. La amante le insta al ser de su amado, volver al cuerpo de éste, que regrese a ella, al materialismo de la carne y la cama: “vuelve y dinos” (Moscona, 1996, 30)³. Le suplica que les diga cuál fue la ofrenda de los dioses para ellos. La distancia entre la mística y la sensualidad se acorta casi para fusionarse. Los amantes se unen en la búsqueda ascensional. Moscona imprime en su lenguaje poético el lenguaje del místico, tomando conciencia plena de que existen dos fuerzas de atracción hacia Dios: la sexualidad y la mística.

El efecto del sueño rige la voz poética de Myriam Moscona. Pero la experiencia erótica no está delimitada por los confines oníricos; Moscona utiliza la transposición de ciertas escenas vivenciales al escenario de lo erótico. Por medio de la comparación, transpone una vivencia de alpinismo a la evocación pasional de su amado. Las grietas de la montaña se equiparan a los surcos del cuerpo del amante y la intención mística irrumpe con el simbolismo de la montaña como aspiración a lo divino, según el símbolo de la verticalidad y de lo piramidal que contempla Bachelard en su propuesta de una poética ascensional. El amante adquiere la forma y representación de la montaña, como emblema de alcance a lo divino. Mas no sólo entra la poética de la verticalidad en la construcción metafórica de Moscona, sino también la poética de lo íntimo, de lo interno, cuando dice: “En ningún lugar, amada, llegará a haber mundo sino adentro” (p. 31). Esta representación del rito erótico como visión del ensueño, acerca de manera más acertada al erotismo con la muerte. Incluso muchas veces la relación erotismo-muerte llega a ser explícita: “hasta el momento en que la muerte nos ablandó los cuerpos” (p. 31).

“Laúdes” abarca otros aspectos relevantes del erotismo que contempla Georges Bataille. Comienza esta parte de *Visperas* con

3 A partir de este momento, cuando citemos este poemario sólo anotaremos el número de la página correspondiente.

“El árbol de los nombres”, un poema que nos acerca a la apariencia de animalidad tras la cual se esconde el erotismo. La figura de los amantes se remonta al génesis, en donde estos se representan con la universalidad de dos personajes bíblicos: Adán y Eva; mas la historia es contada desde la voz y visión de la yo poética. La inversión del árbol del mal se hace presente en el árbol de los nombres, que antes de comer de su fruto, “antes de ser nombrados” (p. 41), eran animales libres en aquel paraíso. Nos dice Bataille al respecto: “a partir del momento en que los hombres poseen una cierta concordancia con la animalidad, entramos en el mundo de la trasgresión. Al formar, en el mantenimiento de la prohibición, la síntesis del animal con el hombre, entramos en el mundo divino, en el mundo sagrado” (2005, 89).

LO SAGRADO

La esfera de lo sagrado aparece en la obra de Myriam Moscona a través de fórmulas rituales que evocan a la tradición judía: “la cubrí de unciones, le di leche de cabra, le entibié pócimas en el caldero” (p.14), y las referencias a lo bíblico conforman un proceso de iniciación o un privilegio: “Come de estos rollos, mi muchacha”. *Miré y vi que se tendía una mano con un rollo. Lo desenvolvió ante mí, estaba escrito delante y detrás. / Como Ezequiel, comí de La Palabra*” (p. 15). En este ámbito que va mediando la tradición, la lengua, la cultura, se manifiesta el rito del shabat con la imagen de la madre como la virgen. La madre es también la palabra a la que la poeta rinde tributo cuando se habla del pie quebrado, del yambo. Entonces la palabra se vuelve deseo y como tal, piedra deseada. Luego, la poeta va siguiendo pistas de otra mujer: la muchacha, la madre, la mariposa-hada, la hija. Hay una especie de metamorfosis de la cual es testigo: “La vi palidecer en los ríos de abril y en las noches donde mostró sus hendiduras. *Padre nuestro que estás y no estás*” (p. 22).

En la referencia a la tradición católica se une la representación del shabat como tiempo sagrado. Entonces la voz cambia y la que habla, parece la palabra misma: “En la orilla del almiar me descalzó sobre un montículo de espinas. ‘Abre la boca’, me dijo, y puso

allí un holograma. Fui la noche oscura de San Juan y la muerte esquiva de Teresa. Tuve a España de sandalias y al juglar de las burlescas. Sólo tengo por mengua no vaciarme por hablar” (p. 22). La voz, la lengua expulsada, herida, en exilio, recorre la escala cabalística de la escritura. Ésta es vista como la última pieza de una tradición que lucha en la sobrevivencia: “y me hace creer que sin esa orilla el animal de la escritura estaría mutilado” (p. 24).

En “Maitines” lo sensual se une a lo religioso en la referencia a Cristo y a María: “La luz se esparce entre mis manos / María puede conducirme” (p. 31). Cristo es el cuerpo cifrado y envuelto por la palabra: “Su cuerpo, un pergamino escrito, / se tendió en la arcilla” (p. 33). Pero el advenimiento de la salvación y la imagen de María como mensajera se van modelando desde la contemplación del cuerpo, como si a través de la palabra se templara la figura humana. Maitines es la primera de las horas canónicas rezadas antes del amanecer y guarda la referencialidad catalana del tiempo matutino. Pero lo que se alcanza con este ritual no es el acto mismo del rezo, sino una salvación representada que adquiere el sentido de liberación, como ocurre en el tránsito de lo místico a lo erótico.

“Laudes”, como parte central del poemario, va desde el origen del ser humano hasta los ritos sagrados que este realiza para alcanzar lo divino. La referencia a lo sagrado aparece desde los títulos de los poemas. “El árbol de los nombres”, por ejemplo, nos hace pensar en los tiempos primitivos, en el “antes”, en ese espacio de lo antiguo que define la palabra a través del rezo:

Un aviso, una voz, un salmo:

*persiga el enemigo mi alma
alcáncela y échenla por tierra
y haga habitar mi alma en el polvo* (p. 42).

En una especie de desamparo, aparece la voz poética invocando a la Madre-Padre. Job es nombrado como referencia directa de la condición humana frente a lo divino. Luego, la imagen líquida de los estanques de leche, el árbol, el lodo y la arcilla dan lugar a la creación del hombre: “la arcilla que enciende el costillar” (p. 47). En este espacio, el cielo, la estrella Aldebarán, guían la vida

que empieza con la sensualidad. Entonces podemos decir que lo erótico y lo sagrado se dan la mano ya en el origen del hombre, en la creación, en la condición humana. El espacio erótico-sagrado se repite en la conformación del mito. El templo es a la tierra como las estrellas al cielo. En esta correlación aparecen “ciudades como templos” (p. 53).

El poema V de “El árbol de los nombres” nos ubica en un espacio litúrgico. “Ciudades como templos” es el verso que abre el rito, que marca los peldaños, las campanas, el libro, las túnicas como aspectos esquematizados del mismo movimiento. La estrofa describe los elementos del ritual, predisponiendo lo que ocurrirá con los testigos que aparecen en su papel de sujetos líricos. Luego entra en acción un sujeto plural enunciado a través del rezo:

De cara al tabernáculo
entramos a rezar
y vemos a los viejos
ceñir las filacterias en el pulso,
en la frente (p. 53).

Aunque el espacio parece un elemento distante, la acción indicativa del presente nos hace repetir el rito; es decir, el mismo tiempo verbal del poema marca lo arquetípico del tiempo representado. El tabernáculo reafirma la tradición de los viejos que tienen ceñidas en el pulso y en la frente las filacterias. Esta imagen corresponde a la hora del rezo judío en que los oficiantes muestran los pequeños pergaminos untados a la mano izquierda y a la cabeza, como si esto implicara que el temor a Dios se debe llevar en la mente y en el corazón. Luego, el movimiento indica el involucramiento total en el rito: “Giramos”, como si el vértigo producido por el giro fuera esencial en la búsqueda de lo sagrado; la pregunta que sigue lo reafirma: “¿escuchas la liturgia?” (p. 53). Y termina la estrofa: “Te Deum”/ Te Deum” (p. 53), con la otra voz colectiva conformada por el coro de oficiantes que aparecen en la siguiente estrofa como anclados a una tradición anquilosada: “Los oficiantes/ se alimentan de su herrumbre” (p. 53). Con ello, Moscona hace notar lo que Bataille llama la decadencia de la tradición religiosa.

La palabra es el elemento esencial del rito judío que retoma Moscona. Los oyentes “recogen palabras”, sílabas sagradas, sílabas magenta que llenan el espacio. Pero los oyentes, a pesar de estar, de ver, de oír, no se involucran totalmente como parecía al principio del poema. Delatan una noción de pérdida: “¿cuándo olvidamos las plegarias?” (p. 54). De esta pregunta se desprende la siguiente acción de los sujetos que querrán trascender a través de lo sagrado, que se anclarán en esa tradición para permanecer en su rol identitario. Así, el despliegue de otro rito se filtra a través de la vivencia del primero, primario, lejano. La última estrofa agiliza incluso el ritmo en las acciones que buscan el perdón ¿de qué?, y aparece dispuesto un nuevo escenario a partir de la temporalidad del silencio:

Se inicia el gran silencio, la estación.
Abrimos la calenda, traemos dioses,
nos sobra el brillo
 y la mirada venerante.
Vaciamos el aceite
para que ardan estas velas,
y perduren sus llamas y propicien el perdón (p. 54).

Moscona invoca al tiempo como halo invulnerable, círculo concéntrico para ascender en espiral al espacio infinito. Entra en juego la noción de verticalidad entre la altura de las aves que invoca la sujeto lírica y el pez que “se desintegra en el mar” (p. 55). El poema marca la ascensión de los cuerpos en el ámbito de lo divino: “Nuestros cuerpos se entregan al ascenso. / Un halo nos empuja hacia la cima.” (p. 56). En este ámbito, la desnudez se muestra como la prueba más contundente de la entrega al tiempo, al mar y finalmente a la visión erótica en la que se transforma lo sagrado de esta imagen:

Desde la lengua,
en el revés de las membranas,
en la médula más honda
nos elevamos. (p. 56)

Pero no podría darse el paso sin la mediación de lo canónico, parte del tono sagrado, para entrar al cuerpo y transformarlo: He

aquí/ Los que se desvistieron frente al mar/ Y arrojaron su palabra: / *Éste es el rostro, éste es el cuerpo* (p. 56). Entonces, entre lo sagrado y lo erótico surge el abismal espejo que “asoma curvaturas” y deforma a los sujetos líricos representados. El texto enuncia la caída a través de la verticalidad soñada, narcotizada, de la mandrágora que no lleva al cielo sino al caos, a los estragos. De esta nueva escisión viene la muerte, la condición de ser polvo, venir del polvo y llegar a él, a la tierra como imagen cósmica que marca la condición humana.

La voz lírica convoca, evoca, invoca otros elementos (el viento, el agua) para que lleguen y se instauren en el espacio en donde el polvo parece ser la esencia de la vida y de la muerte. Pero en estas dimensiones imaginarias como el meridiano, llegan sólo las plegarias, “la oblación lentamente nos conduce” (p. 57). En este ámbito de ofrenda y sacrificio a Dios, se abren a la vez las puertas del cielo y las puertas de la muerte. “El árbol de los nombres”, dividido en ix partes, finalmente presenta la violencia del agua a través de la fusión con el viento del sur, el austro, que a su vez se enfrenta con el frío procedente del polo norte, del septentrión, para ceder a la caída de la nieve. Del verano sólo quedan huellas, memoria que fluiría a través de la palabra. El oleaje, la palabra y la memoria vienen juntas y se representan junto al ojo y al nombre como portadores del presentimiento y del poder. Porque en este panorama, el poder transformador está en el viento que desata y en el agua que humedece, dos fuerzas necesarias para que se dé el tránsito de lo sagrado a lo erótico: “La ventisca desata las suturas. / La lluvia como un río vertical / Anestesia el sexo de las plantas” (p. 58).

El agua y las mandrágoras parecen tener cualidades similares en el poemario de Moscona. ¿Es acaso la magia, el sustrato mitológico, arquetípico que las emparenta? La humedad es producida por ambas, es una acción en la tierra, abre zanjas, marca vetas y todo queda como huella, la existencia misma es una huella de Dios, de un dios que baja a la tierra:

Las acequias
los espejos:
todo abierto,

Ofelia” (p. 60). La imagen femenina de la muerte está impregnada en el amanecer y en el vestido que es el mar. Es decir, la metáfora se convierte en un retruécano del tiempo que revela la imagen de la muerte en la prolongación del deseo, de la sensualidad: “Lo veo tendido en el estero. / Ofelia lo reconforta, seca el cristal de sus heridas” (p. 61). Luego de la visión, irrumpe la voz poética, la hija que no puede salvar al padre forma su propio discurso lejano, inentendible: “¿Escuchas padre?/ El gorrión entró en Babel/ y ahora somos lo que nunca nos dijimos” (p. 61). Finalmente, lo que alberga la imagen del mar es la noche, los recuerdos vistos a tropiezos, la palabra con doble filo que puede verse como liberación de un tiempo ancestral, pero también como una cruz con la que se carga al revelar la verdad del origen: “Palabras. Giran. Voces. /¿Acaso su escritura es mi castigo?/¿Negarán nombrar lo que mi corazón alumbra?” (p. 62)

En “Tercia (piedra sobre piedra)” la poeta revela el gran vacío de Dios manifiesto en la dispersión ¿de un pueblo? Sólo habita el recuerdo a través de la analogía de la locura, luego las imágenes del viaje, de la itinerancia, del exilio que encontramos también en otras poetas de ascendencia judía como Gloria Gervitz, pueblan el poema en “Estación”. La imagen del padre aparece rodeada en el espacio del ritual en donde el vuelo de las palomas retoma la búsqueda del ascenso, pero al mismo tiempo marcan un mal augurio, el de la muerte. En esta reconfiguración de los elementos sagrados, muchos símbolos de la tradición religiosa se vuelven neutros. Por ejemplo: “Iba a la cocina/ a lavarse la sangre del cordero// no era brujo ni gitano. / Sencillamente estaba muerto” (p. 69). En este caso, la sangre como elemento líquido del sacrificio pierde su integración y se presenta en una desarticulación simbólica desde el título del poema: “Son para el vacío”. En ese peregrinar, los esteros del Usumacinta, “lavan los sedimentos del corazón”, pero en la acción purificadora sólo cabe el grito silencioso, la voz en busca de escritura como huella.

El agua es purificación, es tormento, castigo en el mar, es lucha cuando se alía con el viento. Mientras el agua del mar ve lo primigenio cuando se agita, cuando mueve el tiempo, cuando asoma la

memoria; la leche sumerge al ser en un estado nuevo de inocencia, pero también de gran sensualidad por las connotaciones sexuales y reproductivas que conlleva. Así, el erotismo y lo sagrado son los puntos a los que se llega en la víspera del agua, y cuando este elemento se revela, se anuncia como principio y fin, al igual que el polvo bíblico.

CONCLUSIONES: DEL SACRIFICIO Y EL PECADO

En la visión de Georges Bataille, el pecado es una vía de acceso a lo sagrado porque “nos acorralla en la desesperación y fuerza al hombre al acto de fe que realiza la transfiguración del mundo. Bataille hace coexistir la gloria y el pecado. “Para él [...] lo sagrado se define en la comunicación por disolución. Y por eso mismo el que permite la fusión, que es la gloria, la fulguración, el éxtasis”. (2005, 35). Según Bataille, el pecado es una condición necesaria para la gloria “porque destruye la integridad, y esta desintegración es necesaria para poner el ser en estado comunicable” (2005, 35). El pecado es el estado inferior de otra herida más grande, la desesperación de no poseer a Dios. “La santidad es la aceptación de esa desesperación como estado normal del alma, es decir, un total despojamiento por el cual el alma no se apropia nada y se pone enteramente en manos de Dios (2005, 37). Bataille entiende el sacrificio como crimen sagrado, porque la idea de la muerte de Cristo vuelve a Dios comunicable.

La ausencia de Dios, la falta de una figura femenina con la que se pueda identificar la poeta, aparece en los últimos poemas de *Vísperas* como una necesidad imperante. “¿Por qué no hay madre ni María / ni hermanas de Dios / ni hermafroditas?” (p. 73). La poeta busca la identidad no ya en Dios, sino en María, a quien invoca: “María, Sierva, Hermana. / Líbrame del mal” (p. 74). Luego, en el ejercicio pleno de la escritura, la poeta se pregunta si la voz será devuelta a ellas. Así marca la trayectoria de la búsqueda de un pueblo a una búsqueda propia en el terreno de la creación. Pero el poemario cierra con la parte que da el nombre, “Vísperas”, en donde la voz vuelve al erotismo en la unión con el amado. Allí los límites de la voz lírica se pierden en la búsqueda del otro y la

identidad se ve también, como dice Bataille, en los límites de lo comunicable:

El ser que busca un más allá de sí mismo no toma expresamente por objeto la nada sino otro ser. Sólo que este otro ser no puede alcanzarse sino a través de la nada, y la nada, entonces, debe corresponderse en alguna medida con una especie de devaluación del ser que desea, ya que este ser está representado como tedio, y en el tedio ya está la percepción de un vacío (p. 60).

Vísperas entonces es vísperas del vacío de Dios, de la escritura, del amor en donde comulgan el erotismo y lo sagrado de una lengua, de una tradición, de un pueblo. Vísperas de un agua que revela el sacrificio y el pecado como rutas ineludibles en la palabra que quiere comunicar la interioridad del ser humano, unido sólo acaso por la búsqueda dolorosa del amor que lo hunde en la raíz de Dios: la muerte.

BIBLIOGRAFÍA

Bachelard, Gastón

- 1982 *El aire y los sueños*. México: FCE, (Breviarios 330).
- 1993 *El agua y los sueños*. México: FCE, (Breviarios 279).
- 1997 *Poética de la ensoñación*. FCE, (Breviarios 330).
- 2000 *Poética del espacio*. 2ª edición. México: FCE, (Breviarios 183).
- 2002 *La intuición del instante*. México: FCE, (Breviarios 435).

Bataille, Georges

- 2005 *Discusión sobre el pecado*. Bs. Aires: Paradiso.
- 2005 *El erotismo*. 4ª edición. Barcelona: Tusquets.

Cristófalo, Américo

- 2005 “Introducción” en Georges Bataille. *Discusión sobre el pecado*. Bs. Aires: Paradiso.

Ingarden, Roman

- 1998 *La obra de arte literaria*. México: Taurus/UIA.

Mateos-Vega, Mónica

- 2006 “Myriam Moscona lamenta que no se instruya a los niños para apreciar la poesía” en *La Jornada*. Méxi-

co, diciembre 13 de 2006. <http://www.jornada.unam.mx/2006/12/13/index.php?section=cultura&article=a11n1cul/>, recuperado el 1 de marzo de 2008.

Moscona, Myriam

1996 *Vísperas*. México: FCE (Letras mexicanas).

PALABRAS CLAVE DEL ARTÍCULO Y DATOS DE LAS AUTORAS

Poesía, Moscona, Vísperas, erotismo, sagrado

Gloria Vergara
Facultad de Letras y Comunicación
Universidad de Colima
Av. Universidad 333
Col. Las Víboras
Colima, Colima
CP 28040
Tel. (312) 3161085
e mail: glvergara@ucol.mx
glainz@hotmail.com

Ana Laura Pérez Ibane
University Graduate Village
Apt. F 611, 2900 Kingstown Road
Kingston Rhode Island
Estados Unidos
CP 02881
Tel. (401) 935 00 64
e-mail: ana_ibave@my.uri.edu