

**LOS VIENTOS DE LA ROSA  
ENTRE EL AMOR Y LA MUERTE \***

*Hebert Benítez Pezzolano*

**El signo de la rosa**

Probablemente sea *La rosa de los vientos* uno de los volúmenes de poesía menos comentados de Juana de Ibarbourou. Si se revisa la bibliografía crítica, sin embargo, puede observarse que desde el *Proceso intelectual del Uruguay* en adelante la mayor parte de los autores se ha referido a dicho libro, pero considerándolo como un pasaje, una transición, o «un paréntesis de experimentación», si se elige la fórmula empleada por Ida Vitale<sup>1</sup>.

Aunque no haremos aquí un relevo bibliográfico, resulta sintomático que una de las apreciaciones más cuidadosas provenga, precisamente, de Alberto Zum Felde, quien escribiera en estricta contemporaneidad, cuando *La rosa de los vientos* se encontraba todavía en prensa<sup>2</sup>. Zum Felde inaugura allí una idea que tendrá futuro: la de que este libro responde al «influjo de las nuevas corrientes suprarrealistas»<sup>3</sup>. La afirmación es importante, pues la crítica posterior siempre aludirá a la obra publicada en febrero de 1930 mediante esa identificación, pese a las diferentes matizaciones. El problema mayor es que en muchas ocasiones el libro queda despachado con la única consideración de la impronta vanguardista, lo cual no permite avanzar demasiado. No obstante, los textos de 1930 vieron su repercusión, y figuras como Osvaldo Crispo Acosta (Lauxar) dieron cuenta de ellos al poco tiempo de publicados<sup>4</sup>.

---

\* Segundo Premio en el concurso de ensayos *El amor y la muerte en la poesía de Juana de Ibarbourou*, Academia Nacional de Letras, 1992.

1. Ida Vitale: *Juana de Ibarbourou, vida y obra*, La historia de la literatura uruguaya, Capítulo Oriental N° 20, Montevideo, 1968, p. 309.

2. Alberto Zum Felde: *Proceso intelectual del Uruguay* (1930), tomo III, Montevideo, reed. Librosur, 1985, p. 67.

3. A. Zum Felde, *op. cit.*, p. 68.

4. Osvaldo Crispo Acosta (Lauxar): *El Imparcial*, Montevideo, 1° de agosto de 1930.

En los últimos años se verifica una tendencia mayor de estudios que se detienen en *La rosa de los vientos*, al tiempo que se vuelve más particularizada la atención dispensada en el interior de ensayos de aproximación general. Entre los primeros vayan como ejemplo «La noche en la poesía de Juana de Ibarbourou», de Juan Francisco Costa<sup>5</sup>, y «Juana de Ibarbourou en el viaje de la escritura: la madura rosa de una crisis», de Hebert Benítez Pezzolano<sup>6</sup>. Dentro de los segundos cabe mencionar «La trayectoria lírica de Juana de Ibarbourou», de Arturo Sergio Visca<sup>7</sup>. Es significativo dicho aumento de la dedicación crítica más actual a una obra que en cierta medida da la espalda a los discursos celebratorios de 1929. No conviene olvidar que la publicación de *La rosa de los vientos* ocurre a pocos meses de la consagración de «Juana de América» en el Palacio Legislativo, de la mano del poder político uruguayo, de Juan Zorrilla de San Martín, Alfonso Reyes y del todavía joven Roberto Ibáñez. Este hecho otorga al libro un sentido de contradiscurso, especialmente si se piensa que en aquel agosto de 1929 se homenajea, entre otras cosas, la festividad directa de la expresión emocional, natural y nacional de una poesía femenina cuya «castidad» es atributo leído como indispensable para que se cumpla semejante obsequio de un Estado que, legitimándola, se autolegitima. Esa poesía de «la luz y el gozo», como ha dicho Gabriela Mistral, esa inmediatez del «sentimiento vegetal»<sup>8</sup>, cede el paso, de manera demasiado veloz, a una verbalización imprevisiblemente osada en Juana de Ibarbourou: un proceso del discurso que exhibe los signos de una fractura no aconsejada por la fama.

Quizás nuestra época encuentre en esa crisis el doblez oscuro de los planos luminosos, el descubrimiento de un mayor volumen conformado por las contradicciones, fenómeno que procuraremos describir. Adelantemos una hipótesis: la eventual atracción de *La rosa de los vientos* se relaciona con la capacidad transgresiva de toda una zona de sus textos frente a la trayectoria iniciada con *Las lenguas de diamante* (1919) y que alcanzara su apogeo con *Raíz salvaje* (1922). De todos modos, si se considera el efecto transgresivo comparativamente

---

5. En Jorge Arbeleche (ed.), *Juana de Ibarbourou, Obras (Acervo del Estado)*, vol. 1, *Ensayos*, Montevideo, Instituto Nacional del Libro-Signos, 1992, pp. 111-122.

6. En «Homenaje a Carlos Vaz Ferreira y Juana de Ibarbourou», *Anales de Enseñanza Secundaria*, N° 4, Montevideo, 1993, pp. 73-83.

7. En *Revista Nacional*, N° 238, Academia Nacional de Letras, Montevideo, setiembre de 1992, pp. 16-23.

8. A. Zum Felde, op. cit., p. 67.

y se piensa en lo que estaban escribiendo otros poetas contemporáneos del ámbito latinoamericano, tales como César Vallejo, Oliverio Girondo, Vicente Huidobro, el Neruda de las *Residencias*, Carlos Drummond de Andrade o Xavier Villaurrutia, *La rosa de los vientos* se presenta con evidentes limitaciones ligadas a un movimiento autorrepresivo, el cual impide la ruptura con la retórica anterior al mismo tiempo que la tensiona y se resquebraja, eso sí, la univocidad poética que parecía convertirse en estilo.

Todo vanguardismo se produce por la conciencia de una diferencia. Es más: construye su identidad a partir de esa diferencia, sin la cual no existe. Al mismo tiempo, su existir supone el atraso de lo otro, que es aquello que combate y a lo que se propone superar, no corregir. Lo combatido es una entidad arrojada a un espacio exterior por parte de lo combatiente, de manera que no quede más lugar que el de la diferencia por la que el último se afirma. En *La rosa de los vientos* dicho combate es el producto de una crisis por la tensa coexistencia de dos modos básicos de pensar-hacer la poesía. Lo diferenciado y lo diferenciante ocupan y construyen el mismo espacio; conviven y se significan recíprocamente en la misma cadena verbal. Entonces, la identidad habrá de tener, por lo menos, la forma de un conflicto, en el que una voz oficia de embrague para el surgimiento inevitable de la otra. En efecto, si los textos de 1930 proceden parcialmente de interpelaciones vanguardistas, ello ocurre de manera moderada con respecto al experimentalismo iberoamericano, pero de forma bastante radical en lo que concierne al propio proceso creativo de Juana de Ibarbourou.

*La rosa de los vientos* aparece como una imprevisible articulación del lenguaje poético, en el sentido de contracara de la celebración festiva. Sin discutir el carácter desparejo del libro, es posible advertir un marcado aunque no absoluto abandono del aludido «sentimiento vegetal». Todo el naturalismo rebosante, sensual, erótico y doméstico atribuido a los libros anteriores, es desplazado en alguna medida por signos que ahora trazan espacios de proximidad onírica. Esto tiene por consecuencia referencial un cambio del modo de verosimilitud, en donde las seguridades de la mimesis se tensionan desde el punto de vista naturalista. El referente reconocible de los campos, pinos, ríos y personajes cotidianos da paso a visiones que resisten su ajuste a un espacio inmediato, pese a que la segunda parte del libro recupere la inmediatez en cierta forma. Emerge, como no había sucedido antes, un rechazo de lo luminoso aunque sujeto a enunciaciones contradictorias. Lo nocturno es invocado explícitamente, del mismo modo que se articula la protesta por la ausencia de la luz. La entrada en regiones más oscuras

de la experiencia, el repliegue hacia pulsiones profundas ocurre, predominantemente, en «Los días y las noches», la primera parte del volumen. La nocturnidad, por llamarla de alguna manera, no es, como pudiera pensarse, un cambio de tema y de tono generados por el mismo «lenguaje» o, en otros términos, no se trata de una misma política ante la palabra. La metáfora, por ejemplo, se torna más imprevisible gracias a una mayor evidencia de una arbitrariedad -en el sentido vanguardista-construida mediante la distancia de las proposiciones analógicas. Por otra parte, el efecto, en más de un caso, más que descriptivo resulta visionario.

El mínimo rigor de lectura exige la siguiente precisión: «Los días y las noches» y «Claros caminos de América» (primera y segunda parte respectivas) ofrecen cierto efecto, digamos, de discontinuidad temático-estilística. Precisamente, el primer poema de la segunda parte, «Encuentro», devuelve en alguna medida las ansias de expansión y de consustanciación con la naturaleza visible que habíamos leído en *Raíz salvaje*; otra vez reluce la gramática campesina en el «olor de manzanillas curativas» diseminado en «El vaho de mis campos fuertes del Cerro Largo». Sin embargo, cuando esta segunda sección del libro parece una recuperación del día, de lo diurno y no de las imágenes proyectadas por el sueño, aun cuando el segundo poema se titule «Madrugada» y sentencie en los dos últimos versos

«Dar la espalda a la tarde y a la noche,  
Y nunca más volver a soñar»,

importa acceder al tercer poema, «El grito», para leer la omnipotencia nocturna:

«El grito inútil cae en el mar  
Como una gaviota herida en las alas.  
¡Noche, noche tropical!  
¡Que no has querido cercenar mi amarra!».

Con esto queremos decir que la anunciada luz de la segunda parte del libro sufre la tensión con lo nocturno, generando un lenguaje que pone en crisis la denotación de la esperanza. Sostendremos aquí que la tensión luz-sombra se despliega en todo el libro bajo la forma de tensión de lenguajes o, según veremos más adelante, de *escrituras*, en uno de los sentidos manejados por Barthes durante la década del 50. Ya sabemos que, en 1938, Gabriela Mistral dijo de la poesía de Juana que «su misterio es el peor de todos, el de lo luminoso y no el de lo sombrío». Quizás

convenga agregar que semejante tensión es una de las descripciones de ese misterio. Cuando retomamos la sección titulada «Los días y las noches», nos enfrentamos desde la lectura de «Despertar», la primera composición, a uno de los mejores momentos de crisis expresiva. Las imágenes visionarias del cuarteto inicial traen, indudablemente, una carga de reminiscencias surrealistas, que evocan la sentencia de Rimbaud reformulada por Breton: «La existencia está en otra parte». Ese descubrir otras cosas que estaban y que no parecían estar, exige otra clase de signos. El verso aparece más liberado de cierta métrica, en tanto que la semántica se perfila más «subjétivamente», a través de un ritmo y de un proceso léxico que apuntan a sentidos intrincados y enigmáticos, pero nunca herméticos. En «Despertar» no se elude el acento profético, que por otra parte connota las proposiciones imperativas que practicaron algunas de las vanguardias en sus manifiestos:

«Hay que matar la vigilia enemiga.  
Hay que hacer el brazo para el peso del desconsuelo dormido.  
Hay que cegar los puertos  
Y romper el timón y la hélice de los navíos.»

A su vez, la condensación descriptiva en imágenes como

«Alba: columna de nardos en el día»,

o también:

«Alba: torre de plata en la mañana»,

es tributaria de planteos que rechazan la anécdota y la confesión directa, particularmente del ultraísmo, que exige una síntesis metafórica como esencia del lenguaje poético.

Aun así debe quedar claro que nunca desaparece de este libro -ni de ningún otro de Juana de Ibarbourou- la explicitación de un *yo* que continuamente se marca. En *La rosa de los vientos* solo hay instancias aisladas y tentativas de brillo metafórico ultraísta. Lo que sí puede encontrarse es un doblez de la subjetividad, una tensión de estallido en el diálogo con la lengua de los sueños; una forma más moderna de la configuración expresiva del sujeto, la cual supone menor seguridad en las armonías gráficas de la conciencia. Ello denota familiaridad con ciertos trazos surrealistas, nunca con el automatismo de la escritura, pero sí en el sentido de un nuevo viaje de la misma.

En *La rosa de los vientos* se asiste a cierta crisis de la subjetividad empírica refractada en la crisis de la locución poética. Otro lenguaje es

invocado. No obstante, sigue pesando el tamiz de la conciencia y de las tradiciones de la poesía comunicacional. Queremos decir, a modo de ejemplo, que Juana nunca es Breton, Desnos o Artaud. Sin embargo, se verifica en los textos de 1930 una tenue aunque ostensible puesta en escena de trazos de impronta surrealista o, al menos, de irrupciones vanguardistas cercanas a este tipo de códigos. *La rosa de los vientos* no responde, por cierto, a un surrealismo de escuela, programático, cuyas consecuencias le resultan considerablemente lejanas, pero ya no es posible negar ciertas proximidades, por muy débiles que parezcan. De hecho, puede argumentarse que la adopción de tonos surrealistas aparece ligada a la movilización crítica de valores múltiples, entre los cuales cobra relieve el de la escritura poética. La misma cambia en la medida de una conmoción y liberación angustiosas, disparando nuevos signos que, de alguna manera, dicen: 'Yo soy una crisis de cierto lenguaje poético'. Y en esta línea de metáfora agregan (agregarían): 'Yo soy una crisis que, como toda crisis, no tengo conciencia de mi fin'. Conviene poner énfasis en esto último, pues funciona de forma extendida la noción de que una etapa poética conduce teleológicamente hacia otra etapa, como si los textos de *La rosa de los vientos* «supieran» que se encaminan a un silencio poético de veinte años, suspendido en 1950 con la publicación de *Perdida*.

#### **Vientos del amor y de la muerte: particularidad de los universales**

Hay intereses humanos que son universales y que, entonces, desafían la movilidad producida por el espacio y el tiempo. La modulación histórica de dichos intereses es innegable, del mismo modo que también lo es el hecho de que se perpetúen más allá de cualquier modulación coyuntural. No desaparecen o, al menos, no han desaparecido. Atraviesan épocas y lugares para declarar su omnipresencia. Son la descripción de la condición humana, el movimiento persistente de una transformación. O si se quiere: el cambio en el seno de una permanencia y la permanencia de un cambio. Decir «el amor y la muerte» equivale a nombrar dos de los intereses más acendradamente universales en el hombre y en la mujer. Es más: la sola mención del amor y de la muerte hace a los componentes indispensables para la definición de lo humano, pues no existe (no ha existido) lo humano sin el vértigo de esta copresencia. No es este el sitio para discutir filosóficamente las implicancias de tal «universalidad», por lo que nos contentaremos con sostener que es un fenómeno constatable y que atraviesa diferentes condiciones del existir. La aprehensión afectiva más profunda de sí, que solo se realiza en la

más profunda aprehensión del otro, coexiste con la conciencia sentimiento de la temporalidad, la cual propone la finitud de todas las aprehensiones. Este es un modo posible de nombrar la trabazón del amor y la muerte, dos de los intereses que más han ocupado, entre otras cosas, el discurso de la poesía. Cuando ciertos intereses constituyen cierto discurso organizado, es porque empiezan a convertirse en temas. Diremos, para nuestro caso, que en la poesía de Juana de Ibarbourou ocurre la discursivización continua, a nivel tematizante, de esos intereses «universales» que son el amor y la muerte. Si bien esta formulación puede ser extendida a innumerables poetas, en la producción que nos concierne es peculiar la ostensible persistencia de dicho acontecimiento, el hecho de que el amor y la muerte adquieran relieve dominante en toda su poesía. Jorge Arbeleche señala del modo que sigue la temática del amor:

«Toda su poesía, la de la juventud y la del ocaso, se construye sobre el eje del amor. Acto de amor al mundo, amor al hombre, amor a la existencia toda, en una actitud de sacralidad que une lo humano y lo divino.

El amor es una forma de aprehender y de concebir el mundo, también es un absoluto en sí mismo. En Juana hay una actitud religiosa frente al amor, que se le aparece como misterio (el misterio de la luz que mencionaba Gabriela Mistral) y como milagro. El escenario del amor es la naturaleza y, así como la entrega al amado es voluptuosa y feliz, voluptuosa y feliz es la entrega a la naturaleza. La naturaleza adquiere tonalidad erótica y puede hablarse de una erotización de la naturaleza o de un Eros vegetal. La naturaleza participa del misterio y del acto del amor de la Creación y es concebida ella misma como un absoluto, como una esencia sagrada que conserva al mismo tiempo su carácter salvaje.»<sup>9</sup>

Por su parte, Suleika Ibáñez propone una relación pulsional de la muerte con el amor (que es amor pasión):

«Siempre las pulsiones de Eros y Tánatos. Unas imágenes hijas o madres de la otras. Pero la muerte es la Imagen-Madre por excelencia. La compañera de ruta del amor-pasión. No siempre como elemento explícito, sino sobre todo implícito, pulsión pulsando en las imágenes vivísimas, sean estas de animales, vegetales, minerales, objetos culturales, seres. Siempre crean un constante movimiento pendular con la imagen madre.»<sup>10</sup>

---

9. *Ensayos*, op. cit., «Prólogo», p. 19.

10. *Ibidem*, «De vendetta a jardín de las delicias», p. 87.

Aun en sus diferencias, ambas apreciaciones nos conducen al amor y a la muerte como factores medulares en la construcción temática de la poesía de Juana de Ibarbourou. Para Jorge Arbeleche, el móvil de la creación poética es el amor expresado en toda su extensión, un panerotismo que no admite restricciones y que celebra a la naturaleza en la envoltura de su deseo. Para Suleika Ibáñez, la muerte es una omnipresencia generativa que da lugar (o da luz) a Eros, hijo al que siempre acompaña. Este fenómeno inevitable no siempre poseería manifestación en la superficie textual, pues sería un elemento de la estructura (pulsional) profunda. Sin entrar por el momento en mayores consideraciones, procuraremos internarnos en la dimensión particular de los mencionados «universales».

### Entre el amor y la muerte

En las composiciones de 1930 asistimos a una emergencia crítica de las pulsiones de amor y muerte. Ello significa que la tensión de *escrituras* (coexistencia de dos morales de la forma, en el sentido de Roland Barthes<sup>11</sup>), obedece a un conflicto que envuelve a todo el universo de la significación. Las macroestructuras temáticas son un producto de ese tenso viraje. Por eso sería ingenuo creer que las que aquí nos competen, el amor y la muerte, adoptan similar composición en los textos de *Raíz salvaje* y en los de *La rosa de los vientos*.

En «La noche», una de las más memorables composiciones de *La rosa de los vientos*, el devenir del yo poético conecta su anhelo de posesión cósmica con la negación del amor, pero bajo la figura del «amante», palabra que introduce ambiguamente la significación de lo prohibido en consonancia con la noche, espacio de desbordes:

«Ningún amante de la tierra  
Sería capaz de darme  
El brillante puro de Aldebarán  
Ni el cintillo claro de las Tres Marías.»

---

11. «¿Qué es la escritura?», en *El grado cero de la escritura* (1953), Buenos Aires, Siglo XXI, trad. esp. Nicolás Rosa, 1973, pp. 15-21. Barthes sostiene que la escritura consiste «en la reflexión del escritor sobre el uso social de su forma y la elección que asume»; poco después agrega que «la escritura es, por lo tanto, esencialmente la moral de la forma, la elección del área social en el seno de la cual el escritor decide situar la naturaleza de su lenguaje» (p. 19).

Semejante pulsión de posesión constelar tiene su antítesis represiva en la metáfora de un «sol juicioso» que

«Siempre ha de sorprendernos  
Con los labios febriles  
Y las manos vacías.»

La nueva escritura, construida por verosimilitudes creacionistas en expresiones como «los ríos morados de la noche», obtiene desarrollo en la proliferación de imágenes que tensionan la inmensidad del deseo con el absoluto del vacío. En dicho vacío puede reconocerse el carácter «*implícito*», según sostiene Suleika Ibáñez, de la muerte «Imagen-Madre». En el creacionismo de parentesco surrealista, el texto revela la necesidad de otra realidad, cuya escritura, queda dicho, procede de un diálogo con la lengua de los sueños. La desmesura de lo nocturno y de su escritura coexiste con la imperatividad de una medida diurna, cuyos signos se encuentran amenazados. De ahí que sea posible leer en la última estrofa el conflicto de una poética:

«Durmamos.  
No hay que sustraerse  
A las matemáticas saludables de la luz plena.  
La noche es arbitraria y es tóxica.  
Sólo el día puede salvarnos.»

No obstante, esto último no llega. Los sueños acometen con su tentación de refugio sustitutivo y son el espacio del amor, que solo halla cabida en ellos. De ese modo, el universo onírico -casa del amor- se convierte en declaración de su muerte en el terreno de la conciencia, para existir solamente como continuo objeto del deseo.

En «Timonel de sueño» el tú es invitado a recluirse en la zona decidida por el yo:

«Toma la dirección de mi navío,  
Tú, que noche a noche recorres  
Las rutas fieles de mi sueño.»

No debe olvidarse, sin embargo, que el aludido espacio onírico emerge desde el primer poema del libro («Despertar») con función visionaria, es decir, con función de conocimiento germinado en la «surrealidad». Copiamos el primer cuarteto:

«Yo he visto en el espejo cóncavo de un sueño,  
Lo que nunca podrán mirar los ojos de los hombres,  
Y escuché en la caracola de mi corazón  
El ritmo de una revelación sin voz hacia los ecos exteriores.»

Ahora bien, cuando observamos que la progresión de textos traza en *La rosa de los vientos* una perduración de las tensiones, advertimos que la noche cumple, cada vez más, una finalidad homicida. Leemos en «Madrugada» la asociación directa de la noche y el sueño con la muerte:

«De la muerte pequeña de cada noche  
Nacen puras las cosas, ¡oh madrugada!  
Por tus colores claros y por tu viento ágil  
Que dispersa el embrujo de la Vía Láctea.»

Y más abajo:

«Bajo tu signo no se sueña, madrugada.»

Para culminar en dos versos que ya citáramos:

«Dar la espalda a la tarde y a la noche,  
Y nunca más volver a soñar.»

La muerte está originada por la reclusión en el mundo onírico. Pero es fundamental comprender que dicha reclusión se produce porque es el único espacio en el que es posible experimentar el amor. Lo que sucede es que se trata de un tóxico crecido en la obsesión nocturna, la cual a su vez es consecuencia de las insatisfacciones diurnas. Precisamente, la insatisfacción adopta en *La rosa de los vientos* un modo radical sin antecedentes en la poesía de la primera época. Ahora el tiempo hace sentir el efecto acumulativo de su peso, ya que se hace sitio en las dimensiones de un vacío. En «Días sin fe», el vacío posee estructura de paisaje, y el agua, imagen de gran potencia temática en la obra de Juana, asume inmovilidad especular:

«El agua cóncava de la espera sólo refleja  
La blancura caliza de un paisaje sin ecos.»

Inmediatamente el vacío se expande en la inmensidad, y es esa

inmensidad porque la constituye. El horizonte encuentra así su adjetivación imprevisible, de impertinencia casi:

«Los ojos se me cansan por los horizontes vacíos (...)»

Todo el libro es una acusación y una lucha contra el vacío. Pero téngase en cuenta que este se genera por el aniquilamiento del deseo que no encuentra objeto. Así leemos en el poema «*Marzo*»:

«Un celeste jazmín de horizontes  
En la red de mi ansia se queda.»

El amor no se experimenta más que en sueños o en la interferencia de los recuerdos. De ese modo emerge la ausencia del amor, que es simultáneamente la emergencia de la muerte. En «*Mar en calma*»,

«El amor, andarín de los pies ligeros,  
Se ha quedado dormido  
En un lejano país de sueños.»

El amor es algo que no está y solo la ficción construye el placer de su experiencia onírica. La noche permanece en calidad de adicción sustitutiva, al mismo tiempo que acrecienta su faz homicida, particularmente en esa luna

«(...) filosa, pulida y blanca  
como una hoz (...)»,

puesto que la noche no salva. En la imaginería de *La rosa de los vientos* se llega a enfatizar la metaforización homicida de la noche:

«El halcón de la noche hizo presa sangrante  
De la última paloma de la luz.»

La fuga al espacio nocturno es la declaración de una crisis, de un corte que incluye los reclamos dramáticos de la luz, que comienza a convertirse así en imagen del pasado, del mismo modo que empieza a quedar en el pasado la otra *escritura*, entendida, entonces, como otra «moral de la forma». Para el futuro solamente resta el estallido provocado por una dicotomía de signos que dan forma, en *La rosa de los vientos*, a la duplicidad de la *escritura*. Esta, resuelta únicamente en dinámica

de crisis, cobra continuidad en la segregación de un imponente silencio.

Si recorremos un libro como *Raíz salvaje*, no dudamos de la presencia del amor como de su anhelo, en donde la muerte participa como ajenidad o amenaza que estimula la vivencia amorosa. Allí la muerte y el amor no conviven en la misma casa; participan de una hostilidad que los atrae para excluirse. En *La rosa de los vientos*, en cambio, la definición del amor por el rasgo de su ausencia, deviene en promiscuidad de la muerte, porque aquí la muerte es entendible como muerte del amor. La muerte deviene, por sobre todo, en significante de la imposibilidad del acceso amoroso: es metáfora de ese vacío, del mismo modo que el vacío es metáfora de la muerte. Entonces, el amor y la muerte poseen el carácter de dos fenómenos que, inexorable y dramáticamente, participan en la construcción de un mismo enunciado, el cual se autodestruye para arrojar un silencio poético de más de veinte años.