

01068
1



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras
División de Estudios de Posgrado

LA POETICA DE DOLORES CASTRO

T E S I S
para obtener el grado de
MAESTRO EN LITERATURA
IBEROAMERICANA

presenta:

293322

BENJAMIN BARAJAS SANCHEZ



ESTUDIOS DE POSGRADO

Director de la tesis:
Maestro Arturo Souto Alabarce

Ciudad Universitaria 2001

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
SERVICIOS ESCOLARES



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradezco la paciente y generosa guía del maestro ARTURO SOUTO en esta aventura que se prolongó --acaso demasiado-- en el tiempo. También agradezco la participación de las MAESTRAS --dicho sea en un sentido amplio y genuino-- ALICIA CORREA, BEATRIZ ESPEJO, MARCELA PALMA y EUGENIA REVUELTAS. A mis amigas LOURDES MARTÍNEZ y CRISTINA CARMONA les envío un saludo desde este epígrafe. A RAÚL BEREÁ lo recuerdo aquí con gratitud.

ÍNDICE

Introducción.....	5
1. En busca de Dolores Castro.....	10
1.1 Contexto histórico.....	10
1.2 Contexto literario.....	17
1.2.1 Las generaciones.....	17
1.2.2 Las poetas.....	27
1.2.3 Los Ocho poetas mexicanos.....	33
2. Poética y reflexión sobre el lenguaje.....	52
2.1 Las poéticas.....	52
2.2 La conciencia del oficio.....	58
2.3 La poética de Dolores Castro.....	65
2.4 Poética, estílo y lenguaje literario.....	89
2.5 El grado cero.....	95
3. Poética de los temas en la obra de Dolores Castro.....	102
3.1 La cotidianidad.....	103
3.2 El espacio.....	111
3.3 La fugacidad.....	123
3.4 El instante.....	128
3.5 El conocimiento.....	146
3.6 El ritmo.....	167
4. <i>El corazón transfigurado</i>	176
Conclusión.....	200
Anexo 1. <i>El corazón transfigurado</i> : esquema métrico rítmico.....	204
Anexo 2. <i>El corazón transfigurado</i> : campos semánticos y análisis retórico...	208
Anexo 3. Entrevista con Dolores Castro.....	212
Bibliografía.....	224

INTRODUCCIÓN

A medida que la obra es más perfecta son menos visibles la tradición y el estilo.

Octavio Paz

Las obras literarias, a decir de Dámaso Alonso, nacieron para ser leídas e intuidas y, se asume, que toda operación de análisis posterior descansa sobre este primer acercamiento. Leer poesía es en sí mismo un privilegio y un acto de gozo porque, generalmente, es una actividad desinteresada y hedonista. Pero el placer resulta insuficiente si no es compartido; de ahí la necesidad de comunicar nuestra experiencia y hallazgos en la presente investigación en torno a *La poética de Dolores Castro*.

El título del trabajo obedece al propósito de mostrar los mecanismos de construcción de la obra de nuestra autora. Se eligió la poética como sustento teórico y a la estilística como método de análisis. Entre ambas disciplinas hay un nexo que es la lingüística. Entendemos por poética una teoría literaria y también un 'programa' que el poeta enuncia, incluso fuera de su poesía, como propósito o meta a desarrollar dentro de su obra. Desde luego esto último puede o no verificarse en los textos, sin embargo, es un apoyo adicional que aporta elementos para su estudio. Adicionalmente hay una poética representada en la obra y se observa tanto en la estructura de los textos como en la elección de los temas. De la unión entre estructura y tema se obtiene el plano de la expresión literaria y ésta, a su vez, nos conduce a la percepción de un estilo propio. De esta manera, nuestro objetivo básico sería describir e interpretar los elementos que intervienen en la confección de un estilo personal en la obra de Dolores Castro.

El estilo se constituye por las peculiaridades expresivas, a partir del lenguaje literario, de una obra, un autor, una generación y una época. De tal manera que, si bien, el estilo es un hecho individual que se concreta en el texto, también se nutre de elementos externos que le dan sentido e identidad. Un autor, por muy original que parezca, no es ajeno al entorno en que vive y escribe.

De esta manera, en el primer capítulo de nuestro trabajo, se expone la información sobre el contexto histórico y literario. Se ubica la obra de Dolores Castro en la década de los

cincuenta; periodo que se caracteriza por el desarrollo económico, la estabilidad política y el auge de manifestaciones culturales que generan un ambiente más propicio para la escritura y la promoción de los autores. La literatura mexicana para entonces ya se había consolidado como una expresión más genuina, y acaso nacional, gracias al arraigo de una tradición y a la apertura al exterior. Este florecimiento de nuestra letras se había impulsado con los modernistas, la generación del Ateneo, la de Contemporáneos y la de Taller, entre otros grupos.

Ya se tenía, pues, una literatura con referentes propios y la promoción de los cincuenta se debe, en buena medida, a ello. Esta década es prolífica en autores que habrán de marcar el rumbo de la cultura nacional en los años venideros. No se trata de generaciones propiamente homogéneas, entre éstas y las precedentes no hay rupturas ni diferencias muy profundas en lo que se refiere a las concepciones estéticas o políticas; hay, en cambio y a nuestro juicio, una suave continuidad y una búsqueda de reconocimiento, en el último de los casos. Sin embargo, este reconocimiento no se dio a todos por igual; algunos lograron publicar en las editoriales más prestigiadas del país y otros se quedaron en las ediciones marginales, mismas que no resultaron muy convincentes para que sus autores figuraran en las antologías más renombradas.

La historia de la poesía mexicana reciente va de López Velarde a *Contemporáneos*, de éstos a *Taller* y de aquí a una célebre compilación, *Poesía en movimiento*, que fijó lo que sí y lo que no debía considerarse dentro de la 'tradición de la ruptura'. Desde luego ninguna antología satisface a todo el mundo, algunas pueden ser más famosas por lo que excluyen que por lo que reúnen. En este caso, no obstante, fue crucial el peso de los compiladores. A Octavio Paz se debió el prólogo.

Hubo, en la órbita de los marginales, otros creadores que, sin ser promovidos desde el poder, se mantuvieron fieles a su trabajo. Un grupo de ellos fue el de los *Ocho poetas mexicanos*, al que perteneció nuestra autora y que contó, además, con otros nombres ilustres como Rosario Castellanos y Efrén Hernández. Este sería pues el contexto inmediato de Dolores Castro y por eso se analizará la publicación conjunta, de la cual reciben el nombre, con el objeto de encontrar las posibles correspondencias temáticas y estilísticas que pudiere haber entre ellos.

En el segundo capítulo nos adentramos en la poética para esclarecer las definiciones básicas sobre este término y ubicar la reflexión sobre el lenguaje como una constante de la poesía moderna. Se trataría, pues, de aclarar la poética en cuanto teoría literaria y como propuesta de trabajo de los poetas. Unido a lo anterior se estudiará lo que hemos llamado la conciencia del oficio. Se dice que a partir de Flaubert, Poe y Baudelaire los creadores empiezan por desconfiar del lenguaje como instrumento de expresión y luchan con él, depurándolo y adaptándolo a sus necesidades concretas. Esta conciencia del oficio será muy productiva porque lo mismo sentará las bases de las poéticas personales que las tendencias más amplias en la poesía contemporánea; dichas vertientes podrían oscilar entre la poesía pura y la de contenido social. Asimismo, la reflexión sobre el lenguaje, desde el ángulo de los poetas, sentará las bases de un conocimiento que nace y se genera en la obra poética y que va adquiriendo autonomía frente a otras disciplinas que 'prestan sus saberes' al poeta. El asunto estriba en saber si la poesía es una forma de conocimiento y en qué términos se genera a partir de los poemas. El asunto nos parece relevante porque consideramos que éste es una de las líneas temáticas en la obra de nuestra autora.

Consideramos que la reflexión sobre el lenguaje es un rasgo de modernidad dentro de la poesía, de ahí nace el interés por hacer un seguimiento histórico para luego engarzarlo con las consideraciones de Dolores Castro sobre la materia. En la obra de Castro, la poesía, como producto del lenguaje, es un instrumento que nos ayuda a conocer la esencia del hombre, el mundo en que vive, sus experiencias vitales, etcétera. En términos amplios se podría pensar que todo tipo de literatura implica un conocimiento, aporta un imaginario y hace más rica y diversa la existencia; por ello, nos interesa mostrar cómo se lleva a cabo este proceso en los poemarios que se analizarán.

En el capítulo tercero abordaremos los temas más abarcadores en la obra de Castro. Así, se observará cómo los espacios cotidianos influyen en las percepciones básicas que habrán de traducirse en imágenes y poemas. Estamos muy lejos de suponer que la poeta 'copie' la realidad en sentido estricto, pensamos, en cambio, que ésta es un disparador de sensaciones que habrán de traducirse en una representación lírica alternativa.

Otro de los temas de relevancia será el instante como máxima concentración del tiempo y el espacio en la vida del hombre. Se trata de un momento esencial donde la vida del individuo

se realiza. Fuera de él pareciera que la existencia se desvanece y pierde el sentido. El instante, a nuestro juicio, será uno de los temas distintivos de la totalidad de su obra, será su referente obligado. La poética de Dolores Castro pareciera resumirse en él.

Para llegar al instante, nuestra autora usa con mesura la palabra y, sobre todo, aprovecha las posibilidades que le otorga el silencio. Para ella será igualmente valioso escribir como callar. Ambos extremos significan e iluminan la vida del ser, que pareciera ser la síntesis del sonido y el silencio. Y ya que mencionamos el 'ser', sería difícil, a nuestro juicio, cualquier interpretación de su obra sin 'algunas gotas' de filosofía existencial. Una cabal interpretación de su visión de mundo, desde sus textos, atraviesa por la idea que nuestra autora tiene del hombre como el ser que verifica su existencia en la fugacidad.

En el último capítulo nos ocupamos del primer poema de Dolores Castro: *El corazón transfigurado*; se trata de un texto con más de ciento cincuenta versos, la mayoría endecasílabos, que conlleva el germen de un estilo, pero aún conserva los nexos con la tradición. En él son evidentes las huellas de la poesía de los clásicos españoles, pero también se perciben las imágenes novedosas, la adjetivación peculiar que habrá de caracterizar su expresión genuina. *El corazón transfigurado* es un poema dintel entre dos momentos en la obra poética de Dolores Castro, por eso hemos considerado oportuno incluir su estudio en este trabajo. Asimismo, el propio título pareciera sintomático de su poética: el corazón se transfigura, cambia, es otro por la acción benévola de la palabra.

Por último, se encontrará en este trabajo un contante esfuerzo por insertar la poesía de nuestra autora dentro de una tradición a partir de las peculiaridades que reviste su estilo. La empresa quizá se deba a lo que ya enuncian las palabras de nuestro epígrafe: "A medida que la obra es más perfecta son menos visibles la tradición y el estilo." Se trata de una poética que, como bien ha anunciado Manuel Andrade, apenas deja entrever sus influencias las borra casi por completo. Nuestro empeño consiste en situar su obra en una línea que exceda el marco de su generación y la ubique dentro de una modernidad donde la poesía es, sin perder sus rasgos íntimamente humanos, un metalenguaje, en que la reflexividad sobre ella misma y el hombre son uno de sus elementos fundamentales.

Otra de nuestras metas, y acaso la más importante, es la de contribuir a la difusión de una obra de calidad. Obra que, hasta tiempos recientes, ha empezado a ser reconocida, no

obstante su gran contribución al 'concierto' de una poesía escrita por mujeres --no feminista ni femenina. En efecto, en un periodo --décadas de los cuarenta y cincuenta-- donde si bien ya se veían atisbos de una nueva expresión --como es el caso de la poesía de Margarita Michelena--, todavía las poetas cedían a la declamación y a la solemnidad; en muchos momentos recurrían a estructuras clásicas para las cuales no había una propuesta de sentido distinta. Ante la carencia de rigor, se cedía al preciosismo, y a la desmesura. Era urgente, pues, un giro hacia la sencillez, la contención lírica y la conciencia del 'oficio' poético; virtudes que asume la poesía de Dolores Castro.

EN BUSCA DE DOLORES CASTRO

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.

El corazón transfigurado

La obra de Dolores Castro no es ajena, como no podría serlo ninguna, al contexto histórico, cultural y literario donde se produjo.¹ Por ello, en el presente capítulo nos proponemos, aunque de manera sucinta, recuperar algunos de los hechos relevantes que influyeron directa o indirectamente en su quehacer como escritora. Se empezará, pues, con los eventos históricos, luego se hará un bosquejo cultural y, finalmente, se hablará del ámbito literario mexicano, especialmente el que concierne a la década de los años cincuenta, para concluir con la llamada generación de Los ocho poetas mexicanos.

1.1 CONTEXTO HISTÓRICO

Dolores Castro² (1923) nació en Aguascalientes y a los pocos días su familia se trasladó a la ciudad de Zacatecas, donde transcurrió su infancia y parte de su adolescencia. A esta ciudad de estilo y ambiente coloniales, se deben sus primeros recuerdos. En ellos evoca las

¹ Aquí se entenderá por contexto al conjunto de eventos que tengan alguna relación con la vida y, sobre todo, con la obra poética de nuestra autora. En el sentido amplio de la palabra "lenguaje" estaríamos de acuerdo con Tinianov cuando escribe que "La vida social entra en correlación con la literatura ante todo por su aspecto verbal." ("Sobre la evolución literaria" en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, p. 87). Asimismo, Helena Beristáin, inspirada en este autor, ubica al texto literario en el centro y en torno a él las series literaria, cultural e histórica, en una especie de gradación de acuerdo con el nivel de influencia que dichas series ejercen sobre las obra. (Cf. *Diccionario de retórica y poética*, pp. 443-445.)

² Dolores Castro nació en la ciudad de Aguascalientes el 12 de abril de 1923. Es hija de María Varela y de Ignacio Castro (ambos zacatecanos). El padre fue abogado y ejerció diversos puestos públicos en su estado así como en otras localidades del país. Dolores Castro lo recuerda como un hombre liberal y entusiasta; aficionado a los clásicos alemanes y franceses, a quienes leía en su idioma. Su gusto por la lectura a menudo lo separaba del mundo para el cual "carecía de habilidades prácticas". Su influencia fue determinante en la vida de nuestra poeta, pues de él adquirió, sin duda, la libertad de pensamiento, la pasión libresco y una secreta, pero lúcida ironía; recurso muy oportuno para sobrellevar las "verdades ácidas" del mundo.

Asimismo, en entrevista concedida a Mariana Bernárdez; Dolores Castro, reconoce sus dos raíces: por un lado destaca la familia de su madre, que, de alguna manera, la introduce en el conocimiento de la vida rural, con su miseria y su paisaje inmóvil, y, por la otra, la línea paterna, inserta en una tradición cultural amplia, dice: "tanto mi padre como mi abuelo y mi bisabuelo tenían grandes bibliotecas (...) mi papá se pasaba la vida leyendo (...) leía y leía, eso me hizo considerar que a veces la

construcciones de cantera, las calles estrechas y el páramo circundante; dotado de un viento eterno que socava y, a veces, pareciera descoyuntar los huesos.³ Estas imágenes tempranas aparecen sintetizadas en un pequeño gran poema que a su vez recupera las voces de los otros que han vivido allá.

Tierra, erosión, agujas y magueyes

Tú dirás: no ha llovido.
Y cuando llueve
toda el agua se viene de pronto
y yo digo:
¡Si de una vez nos arrastrara el agua
con todo y todo!

(Soles, p. 91)

Pero la influencia del paisaje en la poesía de Dolores Castro es un asunto que se tratará más adelante. Por ahora bastaría señalar que la ciudad de Zacatecas opera como un dintel en su conciencia de escritora. Del lado de la ficción la lleva a escribir su novela *La ciudad y el viento*; texto que ha sido muy poco leído y que, sin embargo, ya ha influido a otro escritor zacatecano: Severino Salazar quien reconoce su deuda con el texto de nuestra autora y en su libro *Dónde deben estar las catedrales* recrea los espacios urbanos de aquella localidad.

Del lado vivencial Dolores Castro evoca aquel ambiente con cierta nostalgia, nostalgia que se amalgama y recupera a través de los años en poemas, textos en prosa, conversaciones y ¿por qué no? en su autobiografía, donde comenta:

Mis primeros recuerdos son de Zacatecas, un Zacatecas diferente al de ahora, porque estaban las calles empedradas; era más pequeña, yo la recuerdo como aparece en la primera parte de la novela *La ciudad y el viento*: una serie de casas que estaban en ruinas, sólo el centro estaba intacto. Nosotros vivíamos en la parte alta de una casa de la avenida Hidalgo, cerca del portal (...) Mi papá era agente del Ministerio Público y tenía su oficina en la planta baja. Era un vida bastante insegura porque decían "ya están los cristeros en tal parte" o "ya se levantó en armas el general Enríquez" o ya van a entrar a Zacatecas, vienen del norte, vienen de Ciudad Juárez, están armados." Mi mamá inmediatamente compraba una gran cantidad de galletas, supongo, por si venían tiempos difíciles, (...) Mi despertar a la realidad fue un despertar a la violencia de México que nunca he dejado de sentir, claro que cuando uno es chico ve menos que en la

lectura es más importante que la vida misma." (Mariana Bernárdez, "Crecer entre ruinas. Dolores Castro: la sencillez y las velas", pp. 10-11).

³ En su novela *La ciudad y el viento*, nuestra poeta describe con tono lírico la atmósfera de Zacatecas: "Las casas de antiguo esplendor y las más humildes se están derrumbando. Asoman, entre la multitud de tapias derruidas, algunas fachadas que se conservan más o menos maltrechas. La gente tiene aspecto leñoso, combustible en el aire seco, eléctrico. Todos aparecen ocupados en algo tan inaplazable, que no se cuidan de reparar las ruinas." (Dolores Castro, *Obras completas*, 2ª ed. Instituto Cultural de Aguascalientes, Aguascalientes, 1996, p. 145.)

adolescencia que fue cuando me percaté de la verdadera violencia en Zacatecas.⁴

Cuando Dolores Castro tenía ocho años, su familia se trasladó a la Ciudad de México y allí, como lo había experimentado en la provincia, se vivían momentos de definiciones estructurales en el ámbito de la política⁵. Basta recordar algunos hechos relevantes para confirmarlo.

Como se sabe, buena parte del siglo XX mexicano ha tenido como punto de referencia a la Revolución de 1910; este amplio movimiento cuya fuerza reivindicativa en favor de los pobres y marginados del país todavía no rinde frutos, --¿habría que recordar el neozapatismo⁶ enarbolado por Marcos y su séquito?-- Los estudiosos de este movimiento lo suelen dividir en tres etapas: la primera va de 1910 a 1920; que es el periodo más turbulento porque en él

⁴ Ramón Antonio Armendáriz, *La poesía como conocimiento (un acercamiento a la poesía de Dolores Castro)*, p. 11. Se trata de una tesis de licenciatura elaborada en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma de Zacatecas que tiene dos virtudes. Por una parte recoge, en el primer capítulo, la autobiografía de Dolores Castro; texto insólito porque acaso fue elaborado por la autora a expensas del tesisista, no ha sido publicado en otro espacio y, por su construcción, muestra una gran frescura debida a la sencillez y amenidad con que está escrito. El otro mérito consiste en incluir una extensa entrevista con la poeta donde se reúnen de manera amplia sus ideas sobre la poesía, la literatura, las y los poetas de su generación, etcétera. Lo que falta, y acaso deseáramos, es un estudio más directo de la obra de nuestra autora. Con todo, el trabajo de Armendáriz es un aporte interesante y necesario.

⁵ La poeta, sobre el movimiento revolucionario mexicano en general y sus efectos, comenta: "Zacatecas estaba casi destruida por dos de los combates más sangrientos de la Revolución mexicana. Crecer entre ruinas tiene un impacto muy grande, no me explicaba qué era lo que había sucedido. Lo poco que quedaba era la Catedral, la Plaza de Armas (...) Se hablaba mucho de la Revolución, del hambre que se había padecido, de los muertos. Yo sentía que eso estaba muy lejano, lo cual no era cierto porque nací en 1923. La Revolución en la etapa armada había casi terminado en 1921, pero todavía coexistían varios grupos rebeldes que estaban hacia el norte, en Chihuahua y Durango. Además de las ruinas había una gran violencia porque hubo grupos muy importantes de Cristeros." (Mariana Bernárdez, *Op. cit.*, pp. 10-11.)

⁶ Para muchos --sobre todo los que viven bien en México-- fue una sorpresa el levantamiento zapatista, el primero de enero de 1994. Cuando el país 'ya casi' accedía al club de los países desarrollados surgió la *fuerza oscura* de los indígenas de Chiapas para recordarnos que había otro u otros *Méxicos*. Dueños de un lenguaje de vertiente lírica, los zapatistas --y especialmente Marcos-- han sostenido una lucha verbal frente a la miseria y opresión seculares. En el manifiesto del 2 de enero expresan su proclama y su catarsis: "Pero nosotros hoy decimos ¡BASTA!, somos los herederos de los verdaderos forjadores de nuestra nacionalidad, los desposeídos, somos millones y llamamos a todos nuestros hermanos a que se sumen a este llamado como el único camino para no morir de hambre ante la ambición insaciable de una dictadura de más de 70 años encabezada por una camarilla de traidores que representan a los grupos más conservadores y vende patrias." (*EZLN. Documentos y comunicados*, p. 33.) No obstante, llama la atención que una de las demandas zapatistas la haya ganado la derecha seis años después. El PAN *acabó* con la dictadura, ¿no será que 'la vida no es muy seria en sus cosas' y que estos 'descalzonados' --como indirectamente los llamó alguna vez Diego Fernández de Ceballos-- por fin van a gozar del 'amor, orden y progreso' en una 'patria ordenada y generosa'?

ocurre la lucha armada entre las diversas grupos que, más que defender una posición ideológica, luchaban por el poder sin importarles las convicciones.

El segundo período (1921-1940) se distingue por la lenta institucionalización del proceso revolucionario. Vasconcelos, por ejemplo, emprende una cruzada educativa. Luego, bajo los auspicios de Álvaro Obregón y de Plutarco Elías Calles --su sucesor-- se inicia un tímido reparto agrario. Pero este político caló más hondo en su relación con la jerarquía católica. Al tratar de aplicar la letra del artículo 130 se topó con la Iglesia, dueña de privilegios y poderes que no habían sido mermados ni por las Leyes de Reforma del siglo XIX.

La guerra "Santa" tuvo sus episodios sangrientos y, como casi siempre sucede, un arreglo cupular zanjó el conflicto, pero las heridas quedaron en eso que José Revueltas llamó el "México profundo": al tomar las armas, los cristeros acaso buscaban la presa para el sacrificio a sus antiguos dioses prehispánicos, porque el pueblo mexicano más que católico está revestido --según el autor de *El luto humano*-- de una religiosidad que excede las convenciones del culto y lo seducen los rojos misterios de las ceremonias eclesiásticas.⁷

Pero la otra vertiente de Calles fue la del hábil político que aprendió en cabeza ajena la imposibilidad de la reelección como lo esperara Obregón -- quien cayera de bruces, asesinado, sobre un plato de mole. Entonces --como el zorro-- dijo que la política ya no le interesaba y como caudillo viejo --o zorro viejo-- se retiraba no sin antes dar vida a una criaturita que a la postre tendría larga vida: el PNR (Partido Nacional Revolucionario, 1929) que aglutinaría a la familia revolucionaria en torno a un solo proyecto --y también a un sólo hombre, el presidente en turno. La criatura pasó la prueba y el ex caudillo se sintió tan a gusto

⁷ A propósito de la cristiada Dolores Castro comenta:

Claro está que nunca en mi casa tuvimos la opinión de que los cristeros fueran personas que pelearan por Cristo, sino más bien ladrones de vacas, era la última ola de la cristiada y tal vez toda esta gente, sobre todo la que estaba alrededor del doctor, (se refiere al doctor López de Lara, padre de un muchacho que fue ejecutado por la tropa, acusándolo de pertenecer al grupo de los revoltosos) estaba de alguna manera comprometida con ese movimiento, con los cristeros; de todas maneras eso fue una impresión muy dura: el asesinato y las implicaciones religiosas; ya después supe muy bien como estuvieron las cosas: casi nadie fue inocente, porque a los cristeros los animaron a pelear, a defender a Cristo, ¿quién que es cristiano no defiende a Cristo? Ya estaban muy encaminados cuando recibieron contra órdenes del Papa, entonces los dejaron solos (...) No fue Calles quien cerró las iglesias, pero la gente así lo creyó. Tengo grabaciones de gente que estuvo en la cristiada...(Ramón Antonio Armendáriz, *Op. cit.*, p.12.)

con su creación que decidió quedarse a disfrutarla y así pudo influir sobre tres presidentes más: Emilio Portes Gil, Pascual Ortíz Rubio y Abelardo Rodríguez. Después de este triunvirato las cosas empezaron a cambiar. Llegó al poder un nuevo hombre; veterano de la guerra y conocedor de las clases populares, especialmente campesinas, de las que se había nutrido su tropa y con quienes había convivido en sus campañas. Este nuevo hombre se llamaba Lázaro Cárdenas quien decidió adoptar a la criatura --ya adolescente-- de Calles,⁸ pero le cambió el nombre. Ahora se llamaría PRM (Partido de la Revolución Mexicana). La ruptura con el padre no se hizo esperar y el inventor tuvo que abandonar el país.

Este cambio fue emblemático de lo que ocurrió en el período (1934-1940): reforma agraria a fondo, impulso a la educación e institucionalización de la vida nacional en muchos de sus órdenes. En lo ideológico, el gobierno de Cárdenas asumió una actitud nacionalista basada en la constitución de 1917. Aplicó los artículos tercero y veintisiete, constitucionales y, como resultado de ello, nacionalizó el petróleo en un gesto que le valió un amplio respaldo social. En el plano internacional fue, sobre todo, solidario con la República española y permitió la entrada a los españoles que habían sido derrotados por el general Francisco Franco. Gracias a ellos la vida económica y cultural de México se ha enriquecido.

El período de Cárdenas⁹ se caracterizó por un efervescencia política e institucional nunca antes vista. De algún modo el pueblo se movilizó en torno a las causas nacionales y a la reivindicaciones colectivas. Este hecho le valió la animadversión de las clases adineradas que

⁸ Para Dolores Castro, la figura de Plutarco Elías Calles, pese a las diversas lecturas históricas que se hacen sobre él, fue un gobernante con ciertas cualidades. Comenta:

A propósito de Calles, entonces decían: este turco, le apodaban El Turco, 'es espantoso, un criminal, es...' quizá sí era todo eso pero tenía algo de amor por México, ese sentimiento que han ido perdiendo paulatinamente los gobernantes, hasta llegar a un amor que va más allá...de México, hacia el norte; sí nacen aquí pero luego todos sus objetivos, todas sus aspiraciones están en algo que no es México, ni el bienestar de los mexicanos. (Ramón Antonio Armendáriz, *Op. cit.*, pp. 21-22.)

⁹ Sobre el sexenio cardenista Castro comenta:

Cárdenas; no digo yo que fuera perfecto, pero sí un hombre que por lo menos tenía buena fe, principios de honestidad, y quería que los de abajo no siguieran siendo eso, los de abajo (...) Para mí el PRI no era terrible, a pesar de todas las cosas, yo no lo veía tan terrible como era: en el 68, aquellos que sólo parecían ser ladrones evidenciaron que eran también criminales, asesinos; empecé a ver eso desde que estuve en España y paulatinamente se me ha ido aclarando. (*Ibid.*, p. 22.)

veían un peligro populista en tanta bulla. La Iglesia siempre fue enemiga de la educación laica y atacaba al gobierno siempre que podía, acusándolo de socialista. Ante este orden de frágiles equilibrios, Cárdenas tuvo que optar por un sucesor que iniciara un nuevo periodo de 'estabilidad' política y crecimiento económico.

De este modo comienza el famoso desarrollo estabilizador (de 1941 a 1970) etapa que se singulariza, en lo ideológico, por atenuar "las contradicciones de clase" y en lo económico por incrementar el desarrollo del país dejando manos libres al capital, en principio, nacional y luego extranjero. La distribución de la riqueza en este periodo parecía un anacronismo, "antes que distribuirla hay que generarla", se decía. Y en efecto, se afianza el desarrollo, pero a la par crece el autoritarismo, vigilante como siempre, del buen rumbo de la economía y en nombre de ella empieza la represión. Primero fue en contra de los maestros y de los ferrocarrileros en la década de los cincuenta y luego --la más espectacular y cruel-- fue sobre los estudiantes, en el año célebre de 1968. A partir de aquí la "Revolución" cambió de rostro, para quienes todavía creían en ella. También es verdad que la criatura se había transformado, para Alemán ya no era PRM sino PRI. La criatura, por ser institucional, cuidaba a las dependencias del gobierno y una de ellas era la permanencia de la clase política en el poder. Cuando esta clase se sintió amenazada recurrió al lenguaje que le había dado vida; el de la guerra y la represión. "¿Quieren el poder? --retaba Fidel Velázquez, en otro momento memorable de nuestra historia reciente: 1988--¡Vengan por él! nosotros lo tomamos con las armas..."

En diversos foros se ha dicho que el movimiento estudiantil del 68 fue un parteaguas en la historia del México reciente. A partir de él se inicia la reforma política que desemboca en el nacimiento de nuevos partidos y por ende empieza a generarse un juego democrático casi real. Eso es verdad si se le mira con optimismo, pero también es cierto que la clase dominante que adquirió poder económico y político durante ese periodo ha impedido un avance verdaderamente democrático si éste no se da a la derecha.¹⁰

¹⁰ Como lo prueban las elecciones del 2 de julio del 2000 cuando el PAN por fin llega a la presidencia gracias al impulso de los medios de comunicación locales, a los empresarios, a las clases medias y, lo más extraño, a muchos intelectuales de izquierda, que se montaron en el potro del *cambio* y sacrificaron con su voto "útil" sus convicciones ideológicas. El triunfo de la derecha parece generar una transición de terciopelo. Los medios están de acuerdo, la jerarquía católica está de acuerdo, los

Por último, esta pequeña radiografía del devenir político ha influido, debe reconocerse, en el ambiente cultural de nuestro país. El movimiento estudiantil del 68 marcó un parteaguas entre, por lo menos, dos visiones del México contemporáneo. Muchos de los intelectuales que cohabitaban con el sistema establecieron su *sana* distancia --como Octavio Paz o Carlos Fuentes-- y otros, de plano se le enfrentaron. Acaso el ejemplo más ilustre de rebeldía frente al poder y sus instituciones fue José Revueltas quien tanto en vida como en obra y convicciones ideológicas fue un modelo de intransigencia ante la opresión.

El 68 rompió el encanto que algunos intelectuales sentían por el sistema político emanado de la Revolución y abrió nuevos horizontes a la disidencia que se manifestó en la apertura de algunos textos literarios a la denuncia del autoritarismo y la represión.

Dolores Castro, por su parte, describe con pesar, las atrocidades cometidas contra los estudiantes. Incluso, en su libro *Soles* (1977), se opera una leve apertura hacia la cuestión social, a pesar de que dentro de su poética no son frecuentes estas líneas de significación.

Comenta:

Vivir el 68 fue espantoso. Ver cómo morían o eran torturados los muchachos con tanta violencia producía indignación y un gran sentido de culpa. ¿Por qué tenían que ser los jóvenes los que afrontaran algo que los mayores no habíamos sido capaces de resolver? Primero a través de *Excelsior* supimos la noticia de que iba a haber una matanza en Tlatelolco, una hora y media después la desmintieron y por televisión el locutor Martínez Carpinteiro relató los hechos y se vieron las imágenes de la matanza, cómo arrebataban a los heridos de las ambulancias y ahí los remataban, el montón de zapatos que la gente dejaba al huir, los muertos, el combate (...) Esa noche Javier (su esposo) lloró, lloró junto conmigo...¹¹

empresarios están de acuerdo, el FMI está de acuerdo, ¡rara y maravillosa unanimidad! La izquierda nada tiene que hacer en un país de glamur y buenas costumbres, algunos de nuestros intelectuales 'orgánicos' se preparan para desempeñar *críticamente* un puesto en el gobierno de Vicente Fox.

¹¹ Mariana Bernárdez, *Op. cit.*, p. 15.

1.2 CONTEXTO LITERARIO

1.2.1 LAS GENERACIONES

Una generación literaria es una sociedad dentro de una sociedad y, a veces, frente a ella. Es un hecho biológico que asimismo es un hecho social: la generación es un grupo de muchachos de la misma edad, nacidos en la misma clase y en el mismo país, lectores de los mismos libros y poseídos por las mismas pasiones y los mismos intereses estéticos y morales.¹²

Octavio Paz

La historia cultural del México del siglo XX ha estado influida por la mitología y el caudillismo. La han escrito, como en la guerra, los vencedores. Dicha costumbre no siempre es del todo justa, porque al fijarse movimientos, obras, autores, fechas, etcétera, se dejan de lado otras manifestaciones que hubieran podido figurar si contaran con una crítica más atenta. Al proceder de este modo, se niega el espesor de la cultura y se establecen líneas más o menos directas y consecuentes que resultan cómodas, pero que no reflejan la diversidad cultural de una época.

Es el caso de la obra de Dolores Castro, y de la *otra parte* de poetas de la generación de los cincuenta, cuya imagen frente a la crítica nos permite testificar sobre los mecanismos de una exclusión. Este no reconocimiento acaso no proceda de la mala fe, sino de la pereza en la lectura y los análisis que debieron, y deben hacer los críticos responsables, pues de ellos depende el compromiso de entender, valorar y mostrar al público el producto de sus hallazgos. A este simple mecanismo de trabajo, bien entendido, se le podría conocer como ética profesional.

La crónica de nuestra poesía en el siglo XX se ha establecido por estudiosos como Jorge Cuesta con su *Antología de poesía mexicana moderna*¹³, Xavier Villaurrutia con sus espléndidos ensayos "Introducción a la poesía mexicana" y "La poesía moderna en lengua española"¹⁴, o bien, su libro *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española*.¹⁵

¹² Octavio Paz y Luis Mario Schneider, *México en la obra de Octavio Paz. Generaciones y semblanzas*, p. 199.

¹³ Cf. Jorge Cuesta *Antología de la poesía mexicana moderna*, pres. de Guillermo Sheridan, SEP, México, 1985.

¹⁴ Cf. Xavier Villaurrutia, *Obras*, FCE, México, 1953, pp. 764-785, 871-880.

¹⁵ Xavier Villaurrutia, *Laurel*, epiflogo de Octavio Paz, Trillas, México, 1986.

Estas primeras incursiones al vasto escenario de la producción lírica mexicana se ampliaron con los trabajos de Octavio Paz como "Introducción a la poesía mexicana"¹⁶, texto que primero se redactó para una edición francesa, luego siguió la famosa compilación *Poesía en movimiento*¹⁷, acompañada de un buen prólogo sumario del autor del *Laberinto de la soledad*. Carlos Monsiváis, por su parte, publicó en la década de los sesenta su selección *Poesía mexicana II*¹⁸ y escribió para la obra magna *Historia general de México* sus "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX."¹⁹ Por último destaca, por su empeño y generosa contribución, la *Crónica...*²⁰ de José Joaquín Blanco.

Este breve repertorio tiene mucho en común. En primer lugar, parte de una idea de contemporaneidad que se establece a partir del modernismo, atraviesa las vanguardias y desemboca entre sus pares, poetas, compañeros de viaje y líderes de opinión cultural que descuellan en el momento en que se escriben los recuentos. Rara vez se encuentra un creador que no tenga, de alguna manera, afinidades estéticas con el compilador o crítico en turno. Esto no es precisamente una mala actitud, es sólo la constatación de una realidad. Y se puede relacionar con la idea del caudillismo que ya antes mencionábamos.

El caudillismo es, en principio, un término más propio de la lucha política que cultural, pero en nuestro caso ambas definiciones se aceptan y conviven alegremente. Es común que el escritor o el poeta emita opiniones políticas o que se involucre, de plano, en las actividades de la *res publica*, con la buena intención de mejorar lo que anda mal. La historia de la literatura mexicana en el siglo XIX registra ilustres ejemplos de esta ambivalencia que, se dice, era necesaria, ante la falta de cuadros dirigentes más o menos ilustrados o capaces de poner de pie a nuestra nación, tan alicaída como estaba.²¹

¹⁶ Cf. Octavio Paz, *Las peras del olmo*, Seix Barral, Barcelona, 1990, pp. 11-48.

¹⁷ Cf. Octavio Paz, Alf Chumacero, Homero Aridjis y José Emilio Pacheco, *Poesía en movimiento*, SEP, México, 1985, 2 ts.

¹⁸ Cf. Carlos Monsiváis, *Poesía Mexicana II 1915-1979*, Promexa, México, 1979.

¹⁹ Cf. Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en *Historia general de México*, El Colegio de México, México, 1981, pp.1375-1548.

²⁰ José Joaquín Blanco, *Crónica de la poesía mexicana*, Katún, México, 1983.

²¹ Cf. Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1969, 9-14. Asimismo son elocuentes las palabras de Paz sobre los escritores en la vida pública: "El siglo XIX, dice, es un período de luchas intestinas y de guerras exteriores. La nación sufre dos invasiones extranjeras y una larga guerra civil, que termina con la victoria del partido liberal. La inteligencia mexicana

Merced a esta dualidad se puede establecer, entonces, una analogía entre el hombre de las letras y el de la política con un denominador común: ambos luchan por el poder y su consecución --aunque suene extraño y en el mejor de los casos-- a través de la palabra. El primero, cuando adquiere notoriedad, consigue ser escuchado y leído, convence o impone sus puntos de vista sobre el suceder cultural. El segundo, se gana el privilegio de administrar desde un escritorio y dirigir a los hombres vendiéndoles el espejismo de una vida mejor; sustentada en palabras vacías como democracia, participación, riqueza, bienestar, cambio, etcétera.

Pero el hombre que pertenece a la *República de las letras* no está ni debe estar solo. Se debe a una tradición y si carece de ella se la inventa. También tiene un grupo de seguidores que lo respetan, lo admiran o, por lo menos, le temen. En este sentido, el caudillismo puede tener un lado despótico y otro constructivo. Ante todo plantea que se debe hacer bien lo que ha estado mal. Que se debe llevar a los otros el fruto de sus meditaciones y hallazgos.

Surge entonces la idea generacional de creadores, artistas o ideólogos que tienen fines más o menos concretos, coinciden en el tiempo, en el espacio y están movidos por las mismas inquietudes generales, aunque discrepen en lo interno, se les puede percibir como un grupo. Este equipo tiene como amalgama el compromiso o las tareas que, según ellos, les corresponde realizar. Hay una especie de genuino interés por cambiar el entorno, una suerte de mesianismo que puede llegar a convertirse en mito.

Con este bosquejo no se pretende descalificar a los grupos literarios, sino más bien pensarlos --en la medida de lo posible-- de otra manera, sin disminuir sus méritos. Con el principio de desacralización se gana la libertad y la posibilidad de descubrir otros matices que nos permitan conocer y apreciar mejor a nuestros predecesores.

En este sentido, se suele decir, con sorna, que "La cultura mexicana descansa en Paz" y es de algún modo cierto porque, parafraseándolo, se podría asegurar que la nuestra sin él sería media literatura. Octavio Paz fue un caudillo ineludible que fijó una tradición y se hizo contemporáneo de ella. Pero antes que él estuvieron Alfonso Reyes, más apegado a la

participa en la política y en la batalla. Defender al país y, en cierto sentido, hacerlo, inventarlo casi, es tarea que desvela a Ignacio Ramírez, Guillermo Prieto, Ignacio Manuel Altamirano y muchos otros." (O. Paz, *Las peras del olmo*, p. 19)

erudición que a la política, y José Vasconcelos a quien los asuntos públicos lo sedujeron más de una vez y pagó con creces su entusiasmo.

La emergencia de estos líderes, como ya se dijo, ha influido en las cohesiones generacionales. Un ejemplo de ellas es la del Ateneo de la juventud²² que tuvo su apogeo en la primera década del siglo XX y cuyos frutos culturales seguimos disfrutando todavía. No fue tanto una generación de poetas o novelistas como de maestros y educadores en un sentido amplio. Destacan en el grupo los estudiosos de la literatura Alfonso Reyes y el dominicano Pedro Henríquez Ureña. El pintor Diego Rivera, el filósofo Antonio Caso y el maestro José Vasconcelos. Frente al ámbito de la política y la Revolución en ciernes no adoptaron una posición conjunta. Se dice que en plena lucha armada Reyes prefirió seguir fatigando la *Enciclopedia británica*, mientras que Vasconcelos prefirió vivir la revuelta más de cerca. Y es que, como sugiere Monsiváis, para un grupo empeñado en educar y academizar a un país de improvisados la Revolución se les aparecería como un desastre. Ante todo, buscaban la serenidad que proporcionaba la cultura clásica grecolatina.

No obstante, su propuesta fue ejemplar. Demostraron a los otros que en México se podían hacer las cosas bien; yendo a las primeras fuentes de la cultura y adaptándolas a nuestra necesidades. Claro que hubo mucho de idealismo en dicha aventura, sobre todo, en Vasconcelos, quien, se dice, mandó repartir a lomo de mula la *Ilíada* o la *Odisea* entre la amplia masa analfabeta. Quizá falló en la estrategia, pero no en el ímpetu y de ahí que su determinación rayara en lo legendario y hasta en lo mítico²³. Fue uno de los héroes indiscutibles del grupo, grandioso hasta en sus errores. Acaso el más grande de ellos consistió

²² El connotado historiador Álvaro Matute sintetiza muy bien los antecedentes y objetivos de esta generación. Reconoce que la mayoría de ellos participa en la revista *Savia moderna*, la cual aparece entre marzo y junio de 1906; al año siguiente los ateneístas fundan la *Sociedad de conferencias* cuya meta es difundir el arte y el pensamiento tanto clásico como contemporáneo. Un elemento que da cohesión al grupo es su rechazo al positivismo de los científicos porfiristas y su afán academicista y docente, sin descartar, empero, el patrocinio de don Justo Sierra quien desde las esferas del poder los apoya. Matute observa que el grupo se constituye por 'cuatro grandes': José Vasconcelos, Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, y por otros 'escritores notables': Martín Luis Guzmán, Julio Torri, Ricardo Gómez Robelo, Enrique González Martínez. Además contó con "el arquitecto Jesús T. Acevedo, el músico Manuel M. Ponce, los pintores Diego Rivera y Saturnino Herrán." ("El Ateneo de la juventud: grupo, asociación civil, generación.", p. 41 y ss.)

²³ Sobre la aventura de José Vasconcelos, Dolores Castro comenta: "Vasconcelos dijo: hay que educar antes que nada, vengan todos lo que quieran aunque no sean maestros, pero lo que sucedió es que la

en confundir la *República de las letras* con la política. En ella se topó con los caudillos de verdad, los que todavía olían a pólvora y llevaban las cicatrices de la batalla como marcas de nobleza. El autor de *Ulises criollo*, personaje a veces de su obra, fue derrotado en las elecciones presidenciales de 1929 y se volvió a sí mismo humillado y rencoroso, maldijo la ingratitud de los pueblos, especialmente el mexicano, al que se había empeñado en educar. El *golpe de realidad* que sufrió José Vasconcelos nos hace pensar en el discurso que emitió don Quijote a los cabreros sobre la edad de oro. Lo ofan atentos, pero no lo entendían.

La generación que sucede a la del Ateneo fue conocida como la de los Siete sabios, mismos que tuvieron a José Vasconcelos como guía. A este grupo le tocó consolidar las instituciones emergentes del movimiento revolucionario. Así, por ejemplo, Manuel Gómez Morín creó los estatutos del Banco de México y, posteriormente, fundó el PAN. A Vicente Lombardo Toledano le correspondió el mérito de formar la ilustre central obrera conocida como la CTM, mientras que Daniel Cosío Villegas participó en la creación de El Colegio de México.

Este grupo de intelectuales más que literatos fueron políticos y su acción, por eso mismo, estuvo más inclinada hacia los asuntos públicos. Las excepciones podrían establecerse a partir de Alfonso Caso, que se distinguió por sus estudios sobre el mundo prehispánico o Antonio Castro Leal, interesado en asuntos de crítica literaria. Sobre el desempeño de esta generación en las instituciones gubernamentales, Carlos Monsiváis escribe:

El servicio público lo es todo. La técnica lo es todo. El entendimiento de las leyes científicas que gobiernan a la realidad lo es todo. Las generalizaciones encuentran una síntesis: la política lo es todo.²⁴

Las generaciones poéticas, para el caso mexicano, han sido, a veces, más declarativas que reales; al menos en lo que por ellas se entiende desde una perspectiva ortodoxa. No hubo una generación más o menos consolidada como podría ser la del 27 en España, salvo la de Contemporáneos y, en menor grado, la de *Taller*.²⁵

realidad es muy importante, es más importante que las teorías (...)" (Ramón Antonio Armendáriz, *Op. cit.*, p. 22)

²⁴ Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", p. 1415.

²⁵ La generación de "Taller" surgió en torno a la revista del mismo nombre, la cual se publicó entre los años 1938 y 1941. Contó con la participación generosa del escritor Rafael Solana (quien cede la membresía de *Taller poético* al grupo) y el liderazgo desbordado de Octavio Paz. De hecho al final de

Desde finales del siglo XIX y hasta mediados del los años veinte destacan figuras más o menos individuales cuyas poéticas han sido valoradas como precursoras de lo que será la poesía moderna en México. Así, ante el pobre romanticismo que se cultivó, los primeros poetas que se rescatan son por oposición a éste, o bien, por las pequeñas diferencias que establecen con respecto a él. Es el caso de Salvador Díaz Mirón quien aún guarda la influencia de Víctor Hugo y Byron y, en la lucha por una expresión más suya escribe *Lascas*, una obra que a juicio de Paz, define su poesía como "chispas, luces breves que iluminan por un segundo un alma negra y soberbia (y agrega) Frente al lenguaje desvaído de los poetas anteriores --y también frente a las joyas falsas de casi todos los modernistas-- la poesía de Díaz Mirón posee la grandeza y el esplendor del diamante."²⁶

Otro caso fue el de Manuel Gutiérrez Nájera, precursor del modernismo con aire romántico. Tanto en su vida como en su obra eligió la brevedad y parece haber ganado en síntesis e intensidad aunque la muerte, provocada por él, se lo llevara por anticipado. De él se recuerda "Nom omnis moriar", un poema que parece ser prólogo y epitafio de su existencia:

¡No moriré del todo, amiga mía!
De mi ondulante espíritu disperso,
algo en la urna diáfana del verso
piadosa guardará la poesía (...)

En oposición a Nájera, Amado Nervo acometió la empresa modernista con éxito, por lo menos publicitario, y gozó del prestigio que le otorgó un público deseoso de acceder a la *serenidad* que su poesía provocaba. Fue el poeta nacional de su tiempo y hasta en su muerte hubo grandes celebraciones porque con él se iba, según Monsiváis, el último poeta más o menos popular de México y, después de él, los lectores acostumbrados a la tersura de sus versos tuvieron que refugiarse, resentidos y humillados ante los malabares estridentistas y, en

esta aventura literaria, en el buen sentido del término, ambos autores se distanciaron, en virtud del rumbo que tomó el proyecto original en manos de Paz. Alicia Correa, al ocuparse de esta generación, enlista a los otros miembros más sobresalientes: Efraín Huerta, Alberto Quintero Álvarez, Neftalí Beltrán, Rafael Vega Albelá, etcétera. Correa reconoce los hechos históricos que los unen, como fueron la Guerra Civil Española, la Segunda Guerra Mundial y la acción gubernamental de Lázaro Cárdenas. En el ámbito literario destaca como antecedente al grupo *Contemporáneos* y en el estético coinciden en la búsqueda de la palabra original o 'adánica', en las curiosidades intelectuales y en las lecturas comunes. Para Alicia Correa "*Taller* es el mejor intento, y fructífero logro de los más destacados escritores de una época." ("El nacimiento de Octavio Paz en *Taller*", p. 28 y ss.)

²⁶ Octavio Paz, *Op. cit.*, pp. 21-22.

general, de la vanguardia, en la canción popular y el bolero, género que cultivó de tiempo completo Agustín Lara.

El modernismo, al igual que el romanticismo, no produjo grandes obras en México. Incluso una de las ilustres disidencias frente a esa escuela parece más bien parte de su retórica. Correspondió a Enrique González Martínez desechar al cisne, ave emblemática de los modernistas, y poner en su lugar al búho, famoso por su introspección y sabiduría estoicas. Este poeta, opina Paz: "no se opone al modernismo: lo desnuda y deshoja. Al despojarlo de sus adherencias sentimentales y parnasianas, lo redime, le otorga conciencia de sí mismo y de su oculta significación."²⁷ Otros críticos han sido menos generosos con este poeta pensador y en la densidad de su pensamiento han encontrado mucho de impostura y falta de pureza lírica. Por ejemplo, Carlos Monsiváis considera que su poética es "una reflexión sobre los seres y las cosas, y en su peor (vertiente, supongo), una homilía y una amonestación. El suyo es un realismo moralista, no edificación de la conducta, sino educación del alma."²⁸

Lo que sí parece claro es que la obra de González Martínez no es antecedente directo de la poesía de *Contemporáneos*. Su obra, en cambio, representa la culminación de la escuela modernista y su aporte estaría dado por las peculiaridades que distinguen su poesía, como serían la seriedad y el tono grave muy acorde, aunque discutible, con la tradición lírica mexicana.²⁹

²⁷ *Ibid.*, p. 24.

²⁸ Carlos Monsiváis, *Op. cit.*, p. 1430.

²⁹ Sobre las "peculiaridades" de nuestra lírica: Xavier Villaurrutia expone lo siguiente: "La poesía lírica mexicana es una poesía reflexiva, es una poesía también meditativa. No se destapa el poeta mexicano, no se abandona, no pierde el sentido, no pierde la cabeza: reflexiona en torno a sus problemas, a sus sentimientos." ("Introducción a la poesía mexicana", p. 765). Luego hace afirmaciones más audaces. Supone que nuestra lírica es sutil, aguda y dotada de un color gris; que tiene su hora y ésta se circunscribe en el crepúsculo, que sus trazos se derivan de un lápiz fino y que el amor, la muerte y el conocimiento son sus temas más socorridos. Sería muy difícil aceptar en su totalidad estas generalizaciones, sobre todo si se considera que está muy en tela de juicio la existencia de las literaturas nacionales y que, en cambio, se podría hablar de las obras que obedecen a la tradición de una lengua. Villaurrutia parece referirse a poéticas concretas, acaso la de González Martínez y la suya, donde sus juicios adquieren validez. Por otro lado, se debe reconocer que la búsqueda de los matices de una expresión vernácula fue una preocupación constante de los escritores y críticos a lo largo del siglo XIX y principios del XIX; de hecho ya Pedro Enríquez Ureña había señalado que la lírica del altipano se distinguía por la "Discreción, la sobria medida, el sentimiento melancólico, crepuscular y otoñal" ("Don Juan Ruiz de Alarcón", p. 272.). Este conjunto de ideas parecieran --y son-- anacrónicas, aunque podrían servirnos para definir obras concretas que se ubiquen dentro de la sutileza, la brevedad, las imágenes sencillas y directas, el conocimiento como tema, etcétera. Serían cualidades, estas últimas, que están presentes en la obra de Dolores Castro y, por eso, las recordamos aquí.

No es el caso de José Juan Tablada, 'poeta de los ojos', viajero y cosmopolita. Es un lugar común repetir que introdujo el haikú a la lengua española, pero así fue. También se ha dicho que conoció las vanguardias, sin optar por ninguna y que lo mismo practicó el caligrama que el poema extenso. Lo cierto que es que su obra está marcada por el deseo de búsqueda y experimentación y que, ante el acartonamiento al que habían sometido las formas métricas tradicionales, se permitió el juego y propició la maleabilidad del lenguaje poético. Sobre Tablada escribe Paz: "Su lenguaje, limpio casi enteramente de la pedrería modernista, es elástico, irónico y danzante: México de ballet y de feria, de cohete y alarido. En sus poemas aparecen, vivos por primera vez, los animales sagrados y cotidianos, los ídolos, las viejas religiones y el arte antiguo."³⁰

Dentro de la búsqueda del México cotidiano se inscribe la obra de Ramón López Velarde, poeta que ha sido considerado el padre de la poesía moderna de este país. Sin embargo, sus antecedentes no están cifrados precisamente en las vanguardias, sino en el simbolismo francés y, posteriormente, en el modernismo a través de Leopoldo Lugones. De la obra del poeta jerezano Monsiváis opina: "En esta poesía se consuma la unión entre las dos grandes fuerzas de México que bien pueden ser la sensualidad y el amor a Dios, o la provincia y la capital, o la carne y el espíritu, o lo hispánico y lo indígena, o la devoción y la blasfemia."³¹

La poética de López Velarde está dominada por la sorpresa, todo en ella parece inusitado. Su rima, sus imágenes, sus frases "sinuosas y laberínticas", como dijera Paz, juegan con el lector y lo conducen a regiones inesperadas. Es el poeta que desvela el paisaje mexicano y nos lo muestra renovado y palpitante. Es el poeta provinciano que nos muestra su perspectiva de la ciudad y se vuelve cosmopolita a fuerza de ser local. Su poética está marcada por la paradoja y en ella se define, al mismo tiempo, católico y ateo, libertino y místico, amante fiel y, a veces depravado. Todo ello cabe porque todo define a un temperamento que, para brillar, necesita moverse dentro de esta gama de contradicciones.

³⁰ Octavio Paz, *Op. cit.*, p. 26.

³¹ Carlos Monsiváis, *Op. cit.* p. 1432.

La promoción de poetas que se agruparon en la revista Contemporáneos ³², y que de ella adquirieron su nombre, fueron el núcleo que amplió y difundió la cultura mexicana más allá del país. Su espíritu fue de renovación y de lucha contra lo que se llamó "nacionalismo cultural" y que no toleraba las formas "decadentes" de expresión artística. Se ha dicho que el grupo se aisló para construir su obra, pero eso no es tan cierto porque su trabajo estuvo apoyado por las esferas gubernamentales, como lo demuestra el hecho de que hayan ejercido puestos públicos importantes, Torres Bodet y José Gorostiza, por ejemplo.

Su importancia está centrada en la obra poética que produjeron --como la de Villaurrutia, la de Gorostiza o de Pellicer-- y en la segunda *academización* que inyectaron a las letras mexicanas, después del Ateneo. Sus aportes, en menor escala, fueron múltiples, y pueden ir desde la fundación de revistas, las traducciones de poetas desconocidos hasta entonces en el país, la crítica de arte, etcétera.

Octavio Paz, que sucedió en el tiempo a los Contemporáneos, les criticó su desencanto de la política, su aislamiento, su amor por la eterna juventud y su inclinación al arte por el arte. Y frente a dichas divergencias estableció la generación de *Taller*, bajo esta línea poética:

Jamás vimos la palabra como 'medio de expresión'. Y esto --nuestra repugnancia por lo literario y nuestra búsqueda de la palabra 'original' (adánica), por oposición a la palabra 'personal'-- distingue a mi generación de la de Contemporáneos. La poesía era actividad vital más que ejercicio de expresión (...) A todos nos interesaba la poesía como experiencia, es decir, como algo que tenía que ser vivido (...) El amor, como la poesía, era una tentativa por recobrar al hombre adánico, anterior a la escisión o a la desgarradura.³³

Sin embargo, la postura anterior admite muchos matices y suscita dudas. Las diferencias entre Contemporáneos y las generaciones siguientes no están muy claras y más que hablar de una ruptura, hay una gran continuidad de las líneas que estos poetas establecieron. De hecho los grupos posteriores --exceptuando de algún modo a *Taller*-- han sido más bien promociones de autores que generaciones. Ya no se les concibe por sus convergencias estéticas y sus acciones mutuas sino por sus coincidencias en publicaciones, en reuniones

³² En 1932 Jorge Cuesta define a este grupo a partir de la decepción y el desencanto que les provoca el mundo externo. A ello agrega las "pocas" figuras que les preceden como Tablada, Manuel José Othón, Díaz Mirón y, sobre todo, Ramón López Velarde. Reconoce que los distingue su pasión crítica y su conocimiento de las literaturas europeas modernas. Incluye en su lista a Carlos Pellicer, Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, entre otros. (Cf. Jorge Cuesta, *Poesía y crítica*, pp. 273-274.)

³³ Octavio Paz, *Las peras del olmo*, p. 56.

esporádicas y otras más que atañen a los mecenazgos. Más que hablar de generaciones hay familias literarias que surgen en torno a los talleres, a las becas, a las editoriales, a los premios, etcétera.

La llamada generación del cincuenta se distinguió por su diversidad y no tanto por integrar un grupo más o menos cohesionado o por hacer declaraciones conjuntas sobre la literatura. A esta pluralidad contribuyeron las diversas publicaciones --a pesar de que en sus inicios algunos de ellos escribieron en la revista antológica *América* que dirigía Efrén Hernández-- donde se dieron a conocer los autores de la época. Algunos de los nombres más representativos son Dolores Castro, Rosario Castellanos, Jaime Sabines, Augusto Monterroso, Rubén Bonifaz Nuño, Jaime García Terrés, Juan Rulfo, Juan José Arreola, Efrén Hernández, Emilio Carballido, entre otros.

Esta variedad también se ha apreciado en la perspectiva de la crítica hacia dichos creadores. Para empezar, el nombre genérico que los agrupa no es del todo fiable porque más bien alude a una década que a un conjunto orgánico de autores. Quizá no podría ser de otra manera si se piensa en reunir a escritores que cultivan diversos géneros literarios y sólo tienen en común los espacios en que publican.

Carlos Monsiváis, al describir los rasgos comunes de la poesía de este periodo comenta lo siguiente:

Temen a la expresión sencilla que entonces se juzgaba sin valor poético y demandan del barroquismo, 'vertiente del mexicano' la potencia de sus temas: la soledad (...) el cuerpo como casa (o templo) deshabitada, el canto, la sangre, la palabra, la rosa como símbolo de lo efímero, las sombras como añoranza del amor perdido."³⁴

Este juicio es muy severo y poco exacto porque no abarca la densidad y variedad de los estilos y de las obras poéticas que se cultivan en ese período. Es verdad que en una obra de carácter general, como la suya, no es fácil reparar en los matices, sin embargo, a partir de aseveraciones como la anterior se ha construido la historia de la poesía mexicana.

Suponemos que las opiniones de Monsiváis se centran en tres autores como serían Efrén Hernández, Guadalupe Amor y Margarita Michelena. En los dos primeros sí hay claros remanentes de la poesía clásica española, asunto que no necesariamente los tendría que ubicar

³⁴ Carlos Monsiváis, *La poesía mexicana del siglo XX*, p. 62.

dentro del barroquismo. La idea de recoger el cuerpo como templo tampoco se puede generalizar porque acaso se refiera al título de la obra de Guadalupe Amor: *Yo soy mi casa*.

1.2.2 LAS POETAS

En el repaso anterior observamos que la poesía mexicana está sustentada en “los poetas” y, en consecuencia, la línea de mujeres escritoras parece relegada. Sin entrar en la polémica feminista³⁵ debemos reconocer ciertas realidades y establecer, por otra parte, algunos antecedentes.

Las realidades han sido de índole social. La mujer ha asumido el rol doméstico como condición de vida. El acceso a la educación y a la igualdad de oportunidades no siempre fue equitativo.³⁶ Para el caso mexicano resulta memorable y conmovedora la famosa *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* que hace Sor Juana, quien pese a las condiciones ‘favorables’ de que disfrutó, defiende el derecho que le asiste por conocer y *difundir* lo que sabe. El sentido de su lucha y la trascendencia de su obra, en este sentido, parecen sintetizarse en los siguientes versos:

En perseguirme, mundo, ¿qué interesas?
¿En qué te ofendo, cuando sólo intento
poner bellezas en mi entendimiento,
y no mi entendimiento en las bellezas? (...)

Su ejemplo, y el de las mujeres que le siguieron, refleja una lucha por lo menos doble. Por una parte buscan abrirse paso venciendo las inercias y los prejuicios dominantes derivados de una cultura *masculina* y por la otra deben crearse una tradición poética si no opuesta a la existente sí, de algún modo, paralela, que les permita acceder a una expresión más propia.

Dolores Castro³⁷ reconoce que las mujeres de su generación no sólo escriben, sino crean un lenguaje. Aquí podría situarse el sentido de sus hallazgos y también de su proeza. Comenta:

³⁵ No sería ocioso, sin embargo, retomar aquí lo que Aralia López González entiende por esta tendencia, dice: “La mujer ‘feminista’ lucha por afirmar su individualidad con un proyecto de vida propio, ajeno al mito de la ‘feminidad’. Este último implica la inferioridad de la mujer y legitima su manipulación y su exclusión de la productividad, porque su lucha está sólo en el de la reproducción.” (*La espiral parece un círculo. La narrativa de Rosario Castellanos*, pp. 12-13.)

³⁶ Sólo habría que recordar un dato más: el derecho al voto fue otorgado a la mujer mexicana en 1953.

³⁷ Como datos curiosos la poeta confiesa: “mi padre decía que las mujeres éramos cursis, para salvar ese peligro mis escritos de adolescencia eran en extremo irónicos. El hecho de escribir me hizo decidir estudiar literatura. Mi papá se rió un poco, después me dijo un día que él creía que iba a hacer puras

“Cuando empezamos Rosario (Castellanos) y yo sólo estaba gente como Guadalupe Amor, Margarita Michelena y Margarita Paz Paredes, después se incorporaron otras escritoras al grado de que ahora se puede decir que hay un verdadero florecimiento de la poesía femenina.”³⁸

Sin embargo, este florecimiento estuvo influido por otras figuras que, aunque aisladas y esporádicas, fueron llenando esos espacios que la falta de oportunidades les había negado. Dentro del modernismo emergieron cuatro poetas de talla continental --dos . . . con destinos trágicos. Una de ellas fue la uruguaya Delmira Agustini para quien, comenta Enrique Anderson Imbert, “la pasión de la carne encierra un grito desesperado del espíritu en su búsqueda de la trascendencia”³⁹ Y acaso esta pesquisa se resuelve de manera irónica, ya que su marido la asesina de dos tiros en la cabeza, después de dos meses de casados. Destaca, de su obra, pese a su poca formación académica, el inicio de un lenguaje que tiende a expresar la visión femenina del erotismo y su vitalidad.

Del mismo país y con la misma filiación moderna fue Juana de Ibarbourou, poeta narciso, como se le ha llamado, se distinguió por cantarle a la naturaleza y por festejar su propio reflejo en las aguas cristalinas que encontraba a su paso.

Por su lado, Alfonsina Storni fue una poeta situada lo mismo en la tradición romántica que modernista. De su poesía parece desprenderse una conjetura dolorosa y sin esperanza: la certeza de que no tiene caso vivir la vida. A esta conclusión fue fiel, pues se suicidó dejándose atraer por las olas del mar. Quedó de ella, aparte de algunos poemas, la famoso canción, interpretada por Mercedes Sosa y Tania Libertad, que recuerda este último hecho.

El cuadro de las poetas continentales se completa con Gabriela Mistral ⁴⁰, creadora de trascendencia, acaso no tanto por sus hallazgos poéticos, sino por el empeño que puso al

tonterías (...) en esa época si uno hacía algo era como un milagro porque los papás todo el tiempo le decía a uno que no servía para nada.” (Mariana Bernárdez, *Op. cit.*, p. 12)

³⁸ “Hay un verdadero florecimiento de la poesía femenina: Dolores Castro” en *El Día*, México, D.F., 13 de enero de 1992. Asimismo, en entrevista con Javier Molina, Castro rechaza la poesía feminista: “escribir pretendiendo ser femenina o es una coquetería tonta o es una necesidad inútil, porque una mujer escribe como mujer.” (*La Jornada*, 23 de marzo de 1998.)

³⁹ Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 6.

⁴⁰ Dolores Castro conoció a Gabriela Mistral, incluso fue invitada, junto con Rosario Castellanos, a visitarla a Italia. Por ella siente admiración y reconoce su influencia, pero ésta se da más por el personaje que por la obra. Dice: “Gabriel Mistral influyó en mí no solamente por lo que ella escribe durante toda su vida, sino porque la conocí personalmente y fue muy impresionante porque entonces yo

buscarlos. En ella es más importante el viaje que el arribo. Y es así porque cuando se lee o se habla de su obra no deja uno de pensar en sus grandes temas, el panteísmo que engloba sus preocupaciones religiosas, el anhelo del hijo nunca conseguido, el fervor pedagógico, la celebración vernácula del subcontinente, etcétera.

Gladys Rodríguez, en una mirada de conjunto, resume a este grupo de creadoras así: ⁴¹
"Alfonsina Storni amó y concibió un hijo (pero el desamor la llevó al suicidio); Juana de Ibarbourou, excelsa en su languidez se enamoró de su propia belleza (y se encerró en sí misma); Delmira Agustini se entregó al placer desenfrenado, magnífica (y la mató el marido); Lucía (Gabriela Mistral) se enamoró de su propio ideal."⁴²

Cuando uno piensa en las biografías de estas mujeres parece reconocer que su obra está en sus vidas. En el gran esfuerzo que debieron hacer por abrirse espacios de expresión.⁴³ Pero a la difícil batalla que libraron se aúna una especie de fatalidad que, de algún modo, parece menguar la calidad de sus obras o, por lo menos, las llena de pre-juicios que impiden valorarlas en su justa dimensión.

En el caso mexicano sucede algo parecido ⁴⁴. Concha Urquiza, por ejemplo, fue poeta auténtica, pero sufriente y ante las veleidades del mundo prefirió el encierro y se refugió en la

ya tenía vocación literaria. Conocer a Gabriela Mistral fue ver cómo se realiza una vocación literaria y cómo puede uno quedar absolutamente solo por estar tan metido en la literatura, escritura y lectura." (Adriana Cortés, "Gabriela Mistral en Dolores Castro", *El Financiero*, México, D. F., 26 de enero de 1994.)

No obstante, en otra entrevista, Castro hace una crítica certera a la poeta chilena: "Gabriela Mistral, que de algún modo fue un modelo, fijese de qué habla: de madres y maestras, porque le tiene miedo al público, en parte su vocación de maestra era sincera, pero ella ni siquiera fue madre, ¿por qué hablar de eso?, porque todavía hay cierta inseguridad, si voy a escribir siendo mujer, pues al menos con algo que es tan respetado como ser madre o ser maestra. (Pedro Antonio Armendáriz, *Op. cit.*, p. 80)

⁴¹ Los aderezos entre paréntesis son nuestros.

⁴² Gladys Rodríguez Valdés, *Invitación a Gabriela Mistral*, p. 20.

⁴³ Incluso en los años cuarenta las cosas no habían cambiado mucho, la mirada de opresión seguía viva. Dice Dolores Castro: "La mujer, en la época de mi juventud, estaba terriblemente oprimida. Realmente Rosario y yo fuimos las que abrimos brecha; no hubo muchas, por ejemplo, que se atrevieran a estudiar leyes, decían que sólo las feas estábamos en leyes y era un constante modo de mandarlo a uno a la cocina (...) el primer día de clases, aullaban los muchachos como si fueran lobos, como para atemorizarla a una, después de tres meses dejaban de aullar y eran buenos compañeros. (Pedro Antonio Armendáriz, *Op. cit.* p. 24.)

⁴⁴ La antología *Poetisas mexicanas* de Héctor Valdés, muestra un amplio panorama de estas creadoras. Empieza con María Enriqueta quien "asume el oficio de escribir" no como pasatiempo, continúa con Concha Urquiza, perla solitaria, pero sugestiva. Valdés considera que "Los años cuarenta constituyen la verdadera eclosión de la poesía femenina. (...) Pertenecen a la misma generación de los escritores

fe y el amor por Dios. De ahí derivaron sus impulsos sensuales y carnales hacia el misticismo, fue auténtica aunque no mística. Murió a los treinta y cinco años y, como dice José Vicente Anaya, "las búsquedas de Concha Urquiza fueron sinceras. La vitalidad de sus deseos la hizo vivir en un vaivén de extremo a extremo. De la tranquilidad a la inquietud, del gozo al sufrimiento, del cuerpo al espíritu..."⁴⁵

Guadalupe Amor, contrariamente al sosiego de Urquiza, se construyó a sí misma como un personaje de ficción, practicó el amor, como se solazaba en afirmar "en do mayor". Ciertamente esta no fue una declaración vacía, sino una nota de autenticidad, acaso de las mejores de su vida. Sus méritos, que los tuvo, fueron la construcción de una obra bien escrita, correcta, pero inserta en las formas poéticas del Siglo de oro, a las que tomó de molde. Otro de sus méritos consistió en su capacidad de propaganda, que la llevó a ser la poeta más leída de su tiempo. Un extracto de su poética lo mismo la define que la antagoniza y la acerca al narcisismo de Juana de Ibarbourou:

Creo que el peligro más grande que puede tener el artista al expresarse es la falta de sinceridad, que siempre se echa de ver en la obra como una originalidad forzada. Nunca he sentido el verso libre; la rima siempre se me ha impuesto como una música. Mi lenguaje poético es el que uso todo los días para conversar. Claro que mi conversación, generalmente, se reduce a hablar de mí misma, y mis problemas personales son los mismos que mis problemas poéticos.⁴⁶

Después de esta declaración uno ya no quisiera comentar nada más, salvo que le sobrevino la locura como un bien necesario; considerando, además, que la locura podría ser un estado del alma, un testimonio del que se adentra a la literatura y la confunde con la vida.

En cambio, Margarita Michelena construye una obra poética basada en el verso libre. En el juego con las imágenes de tonos grises que nunca alcanzan a encender una fogata. Su actitud frente al poema es nueva, de suma libertad y arrojo. No obstante, esta virtud descontrolada se convierte en vicio. Sus poemas a veces no se concretan y se quedan en el plano de la sugerencia. Acaso el título donde compila su obra la defina: *Reunión de imágenes*.

reunidos en torno a las revistas fundamentales: *Taller y Tierra Nueva*." Luego enumera las características comunes que las distinguen; dice que la mayoría posee estudios universitarios, conoce la poesía española e hispanoamericana, hacen literatura y crítica, también poseen influencias similares: Pablo Neruda, Gabriela Mistral, etcétera. Pertenecen a esta promoción de poetas fundadoras de una nueva expresión literaria: Rosario Castellanos, Dolores Castro, Emma Godoy, Margarita Michelena, Margarita Paz Paredes y Aurora Reyes. (Héctor Valdés, *Poetisas mexicanas del siglo XX*, pp. v-ix.)

⁴⁵ Concha Urquiza. *El corazón preso*, recopilación de Gabriel Méndez Plancarte, presentación de José Vicente Anaya, p. 22.

Siguiendo el braceo del verso libre, Margarita Paz Paredes aparece en el ámbito de las poetas mexicanas. Su obra se sitúa, por lo menos en tres vertientes, el mundo cotidiano donde ella sobrevive, las imágenes del campo, como un espacio al que aspira, y su preocupación —indignación, a veces— en torno los problemas de índole social.

Su obra también se inscribe en la búsqueda de la presencia amorosa, aparece en ella de continuo la apelación a un "tú" que se confunde con los paisajes, el desierto, el mar, la selva. Esta indagatoria la lleva a escrutar en los orígenes, en las primeras experiencias de Eva o Adán; de ahí que el último destino de la voz lírica sea, finalmente, el verbo. Muro espeso al que se enfrentan los poetas cuando les preocupa el lenguaje.

Rosario Castellanos fue memorable por diversos motivos. Ante todo abrazó la causa literaria por encima de su propia vida. Ha sido considerada la primera escritora mexicana "profesional", después de Sor Juana. Esta actitud de entrega la llevó a cultivar diversos géneros literarios como el cuento, la novela, el ensayo, el teatro y la poesía. A lo largo de su obra hay líneas generales de sentido como serían el sometimiento de la mujer al orden masculino, el problema indígena, la soledad, la angustia, el vacío, la soltería, el desarraigo, etcétera. Sus temas -- a veces-- se imponen a los géneros que escribe y en su poesía se exhiben, acaso en demérito de la concreción lírica. Esto le ha valido la reconvencción de Paz cuando sugiere que Castellanos es propensa a la exclamación. Es probable, pero también es verdad que hay un sentido de coherencia a lo largo de su obra poética, gobernada por la fuerza expresiva de una voz lírica que se muestra, no desde una perspectiva narcisista, sino plural y desde ahí expone las contradicciones del ser, especialmente las de la mujer.

Castellanos⁴⁷ fue compañera y amiga entrañable de Dolores Castro. Cursaron estudios juntas, viajaron y fueron cómplices al decidir su vocación literaria. Ciertamente, aunque estaban en el mismo ámbito, tenían visiones distintas sobre la literatura. En varios momento Dolores Castro ha afirmado que a ella, ante todo, le interesó la vida, en tanto que Castellanos tenía una voluntad férrea de trabajo que, desde luego, se reflejó en la vastedad de su obra.

⁴⁶ Guadalupe Amor, *Poetas completas (1946-1951)*, p. 21.

⁴⁷ Dolores Castro y Rosario Castellanos estudiaron juntas parte de la secundaria y la preparatoria. Después, la primera realizó estudios simultáneos de derecho y letras, mientras que Castellanos se inclinó por la filosofía. Ambas coincidían en el café de la Facultad de Filosofía y Letras que, en ese

Más allá de la amistad, de las publicaciones compartidas, de los amigos en común, prácticamente no hay influencia entre las dos poetas. Ambas siguen poéticas diferentes y lo que queda es el diálogo, dos versiones de un mismo hecho: el trabajo con la palabra.

Ahora bien, Dolores Castro como maestra, lectora y poeta, tiene un visión de la poesía moderna que antes se ha bosquejado. Leamos lo que comenta:

Nosotros llegamos a tener varias lecturas de Alfonso Reyes. Es buen poeta, pero no nos entusiasma tanto, quizá nos pesaba su fama, pero era difícil no leerlo. Tablada, en cambio, no estuvo presente en mi generación, lo importante en él es la concentración verbal en pro de la imagen, pero estaba muerto, lo resucitó Octavio Paz en los años cuarenta.

Enrique González Martínez fue el último rescoldo del modernismo. No me gusta por falso. Sin embargo, tiene algunos poemas que se salvan. Es absurdo decir, como él decía, que en este mundo se puede alcanzar la serenidad y la sabiduría, lo que hay son atisbos de ella. Sólo nos queda el instante, estamos condenados a él. Pero el poeta que más nos llamó la atención fue Ramón López Velarde; para la poesía mexicana él es la frontera entre lo nuevo y lo viejo. De su obra admiro la intensidad de sus emociones. Las asociaciones lúcidas entre lo profano y la liturgia. Me identificaba con él por ser mi paisano, yo reconocí el paisaje que pintaba en su poesía. También admiro de su obra el manejo del adjetivo, su originalidad y su verdad. López Velarde fue un poeta de las emociones auténticas tanto en verso como en prosa y es un hallazgo suyo ver y sentir la patria desde un lado íntimo, con ello se alejó potencialmente del romanticismo retórico del siglo XIX.

También leamos a los poetas de *Contemporáneos*. Teníamos avidez por acercarnos a lo nuevo, por saber lo que se escribía en México. Yo admiraba a Gorostiza quien, al principio, parecía un hombre reconcentrado, serio o tímido, pero luego que se tomaba una copita empezaba a hablar de literatura. Leímos a Pellicer, a Villaurrutia y un poco menos a Jorge Cuesta y a Bernardo Ortiz de Montellano.

Entre las mujeres que escribían en ese tiempo estaba Emma Godoy, al principio hacía buenos poemas, pero luego le dio por la militancia política y religiosa. Se volvió poco solidaria y llegó a expresarse mal de las mujeres creadoras. Era enemiga de sus textos al leerlos. Margarita Michelena escribió buenos versos, tenía una formación culta y llegó a hacer algunas traducciones. A ella, como a Griselda Álvarez, las absorbió la publicidad y la política.

Margarita Paz Paredes tiene algunos poemas bien logrados, aunque otros son un poco retóricos y clásicos. Fue una de las primeras en ocuparse de la cuestión social. Son poemas rescatables "Aguadores" y "Estancia en el hospital", este fue de los últimos que hizo cuando ya estaba muy enferma. Uno de sus problemas fue que escribió mucho.

Guadalupe Amor es una poeta irregular. Tiene el tono de los autores de zarzuela, quizá pervivió en ella su época de actriz, pues entonces memorizaba muchos textos con esa tónica. Tuvo, a pesar de todo, buen oído para cifrar el ritmo de las décimas. Reproduce esa música, pero sin ninguna novedad en la expresión, sus poemas no llegan ni siquiera a ser religiosos, menos místicos.

En cuanto a los poetas continentales, Alfonsina Storni me gusta porque se arriesga a vivir experiencias dentro y fuera de la poesía. En Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou no hay contención lírica, se vuelcan sobre el mensaje y no reparan mucho en la expresión. Para ellas es más importante el decir que el callar. Se quitan la mordaza y dicen cuanto quieren y no cuanto pueden; lo cual, por otra parte, es comprensible si se considera que había una continuidad rota en la poesía escrita por mujeres. Después de Sor Juana en el siglo XVII quedó un paisaje sombrío.⁴⁸

tiempo, se encontraba en Mascarones. Después viajaron a Chiapas y de ahí a Guatemala. El otro viaje de importancia fue a Europa donde permanecieron juntas por espacio de un año.

⁴⁸ Entrevista realizada por nosotros.

1.2.3 LOS OCHO POETAS MEXICANOS

Cada uno su lengua,
todos en una llama.

D. Castro, *Ocho poetas mexicanos*.

Dolores Castro, así como un buen número de escritores y poetas, publicó algunos de sus primeros textos en la revista *América*, dirigida por Efrén Hernández. En ella también participaron Rosario Castellanos, Emilio Carballido, Sergio Galindo, Jaime Sabines y Juan Rufo, entre otros. Este grupo, aunque diverso, llevó a cabo tertulias más o menos constantes en las que Efrén Hernández ejercía cierto liderazgo. Castro lo recuerda así: "fue un gran conversador y conocedor profundo del Siglo de oro español, había sesiones que se prolongaban hasta las tres de la mañana en las que sólo él hablaba y uno no quería que terminara."⁴⁹ Valga esta cita para agregar que en declaraciones recientes hasta el mismísimo Juan José Arreola se ha lamentado por la falta de reconocimiento a Efrén Hernández quien apoyó a una vasta promoción de cuentistas y poetas en la década de los años cincuenta.

Otro grupo significativo en la trayectoria de Dolores Castro fue el de "Los Ocho", casi todos ya habían participado en otras tertulias. Los integrantes fueron Alejandro Avilés, Roberto Cabral del Hoyo, Rosario Castellanos, Dolores Castro, Efrén Hernández, Honorato Ignacio Magaloni, Octavio Novaro y Javier Peñalosa.

Sería difícil afirmar que se trató de una generación desde una perspectiva ortodoxa. ⁵⁰ Fue más bien una comunidad de buenos lectores y no un club de admiración recíproca. Hacia

⁴⁹ Pedro Antonio Armendáriz, *Op. cit.* p.18.

⁵⁰ Guillermo de Torre, siguiendo a estudiosos como Dilthey, Ortega y Gasset y Julius Petersen, enumera algunas de las características que definen a una generación, a saber: a) la herencia o situación familiar, b) la fecha de nacimiento, c) los elementos formativos, d) la comunidad personal, e) la experiencia generacional común, f) la existencia de un gúf o caudillo, g) el lenguaje generacional --un estilo más o menos propio y h) el aniquilamiento de la generación anterior. Finalmente, el autor, para no complicarse la existencia, define a la generación en estos términos vagos: "es un conglomerado de espíritus suficientemente homogéneos, sin mengua de sus perspectivas individuales, que en un momento dado, en el de su alborar, se sienten expresamente unánimes para afirmar unos puntos de vista y negar otros." (Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, t.1., pp. 59-60, 63.)

Pero ateniéndonos a los puntos, de Julius Petersen, antes enumerados por Guillermo de Torre, podríamos decir que, en términos muy amplios el grupo de "Los Ocho" responde a la idea de una generación. Así, ésta se integra por poetas de clase media, en ese sentido hay una situación familiar parecida, por lo que se refiere a la fecha de nacimiento Honorato Ignacio Magaloni y Efrén Hernández son, en promedio, veinte años más viejos que el resto. Hay una convivencia de grupo, se comparte una época, pero no aparece entre ellos ningún gurú o caudillo --incluso Dolores Castro, en entrevista, dice

afuera mantuvieron una actitud de mesura, descuidaron --no se puede decir si por error o acierto-- los medios de difusión, como sabemos sin ellos se puede vivir y morir en el anonimato. Sobre este asunto Cabral del Hoyo comenta: "No nos interesó la fama, no asistíamos a cocteles ni a presentaciones de libros, no pedíamos reseñas favorables a los amigos, no nos hacíamos publicidad."⁵¹

Asimismo, tanto Dolores Castro como Alejandro Avilés y Roberto Cabral del Hoyo coinciden en afirmar que el grupo tuvo un primer impulso merced al apoyo de Alfonso Méndez Plancarte, investigador de relieve por su contribución al estudio de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz. Este erudito los conminó en los siguientes términos: "Muchachos formen un grupo, sean amigos. Creo que la poesía de América está en manos de ustedes."⁵² Este apoyo, de alguna manera, influyó en la mirada que tuvo posteriormente la crítica sobre ellos. Cabral del Hoyo se queja de que los veían como poetas católicos siendo que verdaderamente sólo los unía "una doble devoción: el amor a la poesía y el milagro de la amistad."⁵³ Esta filiación fraterna los llevó a reunirse, cada quince días, entre 1952 y 1956. En estos eventos, recuerda Castro "Leían y comentaban poesía, la de los grandes clásicos de lengua española y la propia."⁵⁴ Fruto de ello fue la antología que publicaron en 1955 como una separata de la revista *América*, misma que dio el nombre a su grupo.

El libro de referencia llevó el título de *Ocho poetas mexicanos*, no tuvo proclamas, consignas o el intento de establecer una estética común. Se trata, más bien, de una edición sobria que reúne a los creadores en orden alfabético y los pone a dialogar a través

que se negaron a que alguno de ellos u otro de fuera prologara la antología en que se dieron a conocer. No hay tampoco un lenguaje generacional muy marcado frente a otro grupo, ni una ruptura con la generación anterior. Se trata pues, de una convergencia de poetas cuyo aporte es más valioso en lo individual que en lo colectivo.

Acaso desde una perspectiva amplia se podría decir que "Los Ocho" compartieron un ambiente cultural caracterizado por el auge de las promociones de poetas y escritores, quienes, animados por el desarrollo económico tuvieron más posibilidades de publicar. También se comparte una antecedente: la influencia poderosa del grupo Contemporáneos.

⁵¹ Gerardo Ochoa Sandy, "En los 50, la crítica tachó de católicos a los ocho poetas mexicanos y los marginó.", p. 46.

⁵² *Ibid.*, p. 47.

⁵³ *Ibid.*, p. 46.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 47.

de sus poemas. Existe, sin embargo, un discreto epígrafe que muy bien engloba, si no una poética, sí una actitud vital: "Cada uno su lengua/ todos en una flama."

Es importante detenerse en este libro porque ha carecido de atención por parte de la crítica⁵⁵, a pesar de ser un texto valioso para apreciar otras perspectivas de la poesía escrita en aquel periodo. Asimismo, una lectura atenta, aunque no exhaustiva, nos permitirá situar con mayor precisión la obra de Dolores Castro.

Si en términos de estilo no podemos hablar de un mutuo influjo entre Los Ocho, hay, en cambio, una especie de correspondencia general que los acerca. Por ejemplo, todos practican el verso libre, aunque Roberto Cabral del Hoyo prefiere la "dulce cárcel" del soneto. Asimismo, en la mayoría está presente la reflexión sobre la palabra; marca, a fin de cuentas, de una cierta modernidad y de una conciencia del lenguaje como instrumento de expresión.⁵⁶ Alejandro Avilés, Dolores Castro, Rosario Castellanos y Honorato Ignacio Magaloni cultivan el poema breve⁵⁷ donde la imagen se establece como una síntesis del instante; que lo mismo se refleja en la temática que en el tono de sus versos. De este modo, se pretende recuperar el ritmo de la naturaleza mediante la aprehensión de los sonidos y de las sensaciones visuales como testimonio de vitalidad y punto de convergencia entre el hombre, la palabra y el entorno.

Por el contrario, Roberto Cabral del Hoyo, Efrén Hernández, Octavio Novaro y Javier Peñalosa infunden a sus poemas un tono más grave que se debe, entre otras cosas, al

⁵⁵ De los ocho sólo Rosario Castellanos fue considerada en la compilación *Poesía en movimiento*. Por otra parte, el Fondo de Cultura Económica publicó en 1972 *Poesía no eres tú* de la misma autora. De Efrén Hernández, esta casa editora difundió sus *Obras* en 1965 y de Dolores Castro no fue hasta 1992 cuando apareció una antología en el CONACULTA: *No es el amor el vuelo*. Como se sabe, si no hay ediciones que gocen de una amplia cobertura los poetas se pierden en el anonimato. Hay, asimismo, una tesis de licenciatura de Porfirio Murguía Luna que se titula *Los ocho poetas mexicanos. La madurez de la poesía moderna en México*. Es un texto que describe la obra de estos creadores, a partir del texto que los reúne. Sin embargo, la "tesis" de dicha investigación sería muy difícil de sostener porque nace y se agota en una intención más declarativa que probatoria.

⁵⁶ La reflexión sobre el lenguaje desde el poema es interesante porque a partir de ésta se va configurando una parte de la poética personal de cada autor, la cual coadyuvará, de algún modo, a que éste encuentre un estilo propio.

⁵⁷ "Poema breve" no se refiere necesariamente a un texto "corto" en función del número de versos que contenga, sino a la intensidad con que están entrelazados. Escribe Paz "En el poema corto el fin y el principio se confunden: apenas si hay desarrollo (...) Reducido a su forma más simple y esencial, el poema es una canción. El canto no es discurso ni explicación." El poema extenso, en cambio, está integrado por secciones que, aunque solidarias, guardan cierta autonomía: "Así, en el poema largo

trabajo con el poema extenso y, sobre todo, a la temática que en él se desarrolla. Así, los misterios de la noche y del umbral, el sueño, la vida, la muerte, la abnegación de la madre, la búsqueda del origen como base de la redención o del conocimiento, etcétera, se verifican en estos poemas que, a menudo, invitan a la reflexión.

A partir de las dos vertientes, que antes se han expuesto, se podría hacer un acercamiento más preciso al trabajo de cada poeta. Así, Alejandro Avilés⁵⁸ reviste la memoria con un marcado lirismo, recupera la esencia del paisaje mediante la imagen y el ritmo que se transfieren al texto mediante la asonancia, como en este ejemplo:

Memoria

Era como la verde
hoja que tiembla
con el aire más leve.
Tenía el peso y la mirada tierna
de la gota que llueve.
Hoy, anegada en sequedad, no teme
--oscura rama herida--
ni el sopro de la muerte.

(*Ocho poetas mexicanos*, p. 13)⁵⁹

Al agua, al aire, la luz y el canto, parece reducirse buena parte de su poética. De la conjunción de estos elementos surge una especie de energía vital que se verifica en los instantes que se cristalizan en imágenes sintéticas:

(...) La vida se estremece
como una sombra
bajo el pinar tranquilo.
El viento levemente
mece las hojas
por encima del río (p. 14)

El poeta celebra la naturaleza a través de la experiencia que proporcionan sus sentidos, y por ellos desfilan el canto, el río, la llanura, y el ritmo de los animales que ante nuestros ojos crecen, vibran. Este poema es elocuente sobre lo que se ha dicho:

encontramos no sólo la extensión, que es una medida cambiante, sino máxima variedad en la unidad." (O. Paz, *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, pp. 12-13.)

⁵⁸ Alejandro Avilés (Sinaloa, 1915) es autor de los siguientes libros de poesía: *Madura soledad* (1948), *Libro de Eva* (1959), *Los claros días* (1977), *La vida de los seres* (1980). En 1994 apareció reunida su *Obra poética* bajo el sello de la Lotería Nacional y con un prólogo de Dolores Castro, quien, a propósito de la creación de Avilés escribe las siguientes palabras: "El mar, la gran variedad de árboles, la riqueza humana magnificada por la luz de la emoción cuando la evocamos, el río y sus criaturas, la tierra toda (se refiere a Guasave, Sinaloa), y la emoción humana de todas las regiones aparecen en el universo de su poesía con aromas, sonidos, formas inmarcesibles ante el tiempo y la distancia." (A. Avilés, *Obra poética*, p. 7.)

Patos niños

En la pesada siesta
y en el lecho gris, descansan.
Dormitan esperando
que les crezcan las alas.

De cuando en vez, sacuden
su somnolencia, y bajan
a refrescarse el pecho
y el pico entre las aguas.

Concordes, obedecen
al ritmo que se aclara.
Y una ternura gris
de perla, los embriaga. (p. 15)

En el texto precedente conviven la quietud y el movimiento. El sueño, la somnolencia de los patos se traduce en una atmósfera densa y a la vez sutil pues, ante los posibles círculos que provocan en el agua, ésta deja atrás la confusión y se aclara.

Los textos de Avilés sustraen el paisaje de su entorno cotidiano y nos muestran un sentido renovado, donde la sorpresa o el devenir se exhiben en una síntesis que provoca asombro. La conmoción que produce al poeta todo lo que vive y palpita lo lleva a enfrentarse a lo inefable. Ante el pasmo parece decirnos que es mejor callarse, es mejor que el mundo muestre lo que es mediante "su palabra natural". De este modo, su obra pareciera optar por el silencio para estar atentos a "la prudencia de los árboles", leamos este poema:

Callar, que las palabras
humo son de la imagen.
Callar porque no hay voces,
porque faltan sonidos en la lengua
para cantar la melodía
que se levanta en la tierra.

Callar porque resuenen
palabras nunca oídas
con la esbelta figura, con la forma
pasajera del junco y de la rosa.

Callar porque callando
se abren ojos y oídos
a la santa prudencia de los árboles
y al callado rumor del pensamiento. (P.11.)

En cambio, en los poemas de Roberto Cabral del Hoyo, ⁶⁰ apenas se observan rasgos de modernidad; zacatecano como Ramón López Velarde y Dolores Castro, prefirió el

⁵⁹ Las citas de los poemas se tomarán de la edición *Ocho poetas mexicanos* Ábside, México, 1955. El número de página correspondiente se anotará entre paréntesis.

⁶⁰ Roberto Cabral del Hoyo nació en Zacatecas en 1913, en 1980 el Fondo de Cultura Económica publicó su obra poética. No obstante, se ha manifestado inconforme por la exclusión de que han sido

vuelo inverso hacia el Siglo de oro y por influencia de este espléndido periodo de la poesía española y colonial fatiga la estructura del soneto --en la que parece instalarse con comodidad-- y los temas más socorridos del Renacimiento en la poesía. De este modo, la fugacidad de la vida, la realidad difuminada entre el sueño y el insomnio, la celebración inevitable de la muerte y las aguas fluyentes del río aparecen en sus textos.

Ciertamente Cabral del Hoyo no escribe como los poetas de los Siglos de oro. Su poesía sólo conserva rasgos de aquel aliento, también presenta matices que la insertan, aunque de manera vaga, al tiempo en que escribió. Sin embargo, cuando intenta salirse de los suaves trazos del endecasílabo cae en la afectación: "Zarza, gatuña, cardencha/ medran en la superficie." Luego su intento de modernidad se queda en el ámbito declarativo o en los títulos de los poemas, no en su desarrollo. En el soneto "El cable" Cabral del Hoyo justifica su arte poética:

Quizá los hombres tendrán un cable
por el que he de llegar, en lo futuro,
a sublimar un sentimiento impuro,
a honrar alguna vida miserable.
Dejar un solo verso perdurable
justifica el nacer. En cada muro,
en cada ser hay un silencio oscuro,
un ansia de canciones insaciable.
Tal vez al cabo de los tiempos vibre,
en el verbo del hombre más lejano,
de nuestra muerta voz un eco libre;
y al ritmo de sus cantos nunca oídos,
se frustren los designios del gusano
y el corazón recobre sus latidos. (p. 37.)

La poesía se le presenta, entonces, como una desvelación y como el triunfo del hombre sobre la fugacidad que él documenta en sus poemas.

Por último, un reconocimiento a su poesía podría exceder incluso a sus textos. Es decir, su obra, aunque carezca de originalidad es sincera, aunque no esté tocada por la vanguardia y sólo conserve algunos ritmos derivados del modernismo, no deja de ser un diálogo del poeta con sus autores preferidos: Quevedo, Lope de Vega, Sor Juana,

objeto los poetas del grupo de "Los Ocho." Con un dejo de orgullo recuerda que Elías Nandino lo consideró el mejor sonetista de América, a pesar de que al escribir en este subgénero lírico fue relegado del ámbito de la poesía contemporánea: "Personalmente creo que me ha perjudicado escribir sonetos. Escribí primero verso libre en el sentido más moderno del término. Luego intenté el soneto y me encantó. Escribo soneto porque me gusta la forma y puedo hacerlo. Soneto clásico, como lo podían

etcétera. También es un puente entre siglos, su poética es un ejemplo de las formas rígidas que atraviesan intactas el bombardeo de las palabras "en desorden" del poema contemporáneo.

Caso diferente es el de Rosario Castellanos. ⁶¹ Su obra se inserta en una tradición reciente y se nutre de las raíces clásicas. También se debe reconocer que esta diversidad la lleva a la inconsistencia. Todo poeta que carece del valor necesario para quedarse callado puede escribir textos que sean inferiores a su obra y a sí mismo. Cuando se lee la obra poética de Castellanos a uno le queda la sensación de que los contenidos declarativos de sus ensayos y su prosa están en sus poemas. La mujer sola, viuda, abandonada, la mujer que sufre la dominación del hombre y que añora la preñez nunca alcanzada, se asoma al espejo de sus versos y nos mira con expresión dolorida, desconsolada o irónica.

La poesía lírica entendida como la esencialidad del discurso literario más que contar, parafraseando a Paz, canta; más que decir muestra, une lo diverso en una apretada síntesis, sin eliminar las contradicciones para que el lector lea y opte por el nudo, valga la expresión, de sentidos que el texto nos expone⁶². La lectura dirigida desde la voz lírica es empobrecedora, la dota de una dirección y de un sentido que a menudo esconde una idea o una doctrina.

En Castellanos este desliz tiene notables antecedentes. Ante todo está la voz potente de Gabriela Mistral con su temperamento de madre nunca bien resuelto. Con su vocación de

escribir Góngora, Lope de Vega, Quevedo." (Gerardo Ochoa Sandy, "En los años 50, la crítica tachó de católicos a los Ocho poetas mexicanos", p. 49.)

⁶¹ Rosario Castellanos (1925-1974), de sus libros de poesía destacan *Trayectoria del polvo* (1948), *Apuntes para una declaración de fe* (1948), *De la vigilia estéril* (1958), *Llévida Luz* (1960) y *Poesía no eres tú* (1972). Castellanos fue una poeta favorecida por la crítica y por el sistema político al que sirvió; dicho esto sin agravio porque el apoyo recibido por ella de las esferas oficiales se debió a su trabajo. Nuestra autora fue fiel y honesta a sus ideas políticas, pero esta vocación de sinceridad la llevó, en algunos casos, a trasladar sus convicciones --casi doctrinarias-- a los textos. En el caso de la lírica esto puede resultar peligroso. A pesar de ello su obra es un testimonio de esfuerzo, parafraseando a José Joaquín Blanco, valiosa por los obstáculos con que se atreve a luchar.

⁶² Sin caer en la manía del arte por el arte sigue siendo razonable la propuesta que podríamos llamar de "contención lírica". Paul Valéry, dueño como fue de sus frases simbólicas y contundentes, afirmó lo siguiente: "La ejecución del poema es el poema. Fuera de ella, esas sucesiones de palabras curiosamente reunidas son fabricaciones inexplicables. Las obras del espíritu, poemas u otras, se refieren únicamente a *aquello que dio origen a lo que les dio origen*, y absolutamente a nada más." (*Teoría poética y estética*, p. 118.)

maestra y de cantora que lo mismo la lleva a componer las canciones de cuna que a celebrar los ritmos de la naturaleza americana. La otra figura inevitable fue Pablo Neruda, poeta excesivamente ilustre que, merced a su abundancia, es fuente poderosa de contagios y de influencias. Acaso hubo un momento en que a él nadie se le resistía, como tampoco a Walt Whitman, su maestro.

Situada entre dos cumbres o dos volcanes, como un tercer remanente, se encuentra Rosario Castellanos. Su obra no desmerece la palabra de sus mayores, incluso en ella se advierten tempranamente algunas dosis de rebeldía:

Yo no le busco el rostro a esta maternidad
que colma las medidas.
Vosotros no busquéis la muchedumbre de hijos.
Pero ved mis acciones
nadando como leche espesa y silenciosa. (p. 54)

A esta rebeldía temprana se agrega la introspección que se va generando a través de la mirada insaciable y estática que aprehende y encauza lo sentido mediante la palabra:

Me quedo en las palabras
igual que en un remanso, contemplando
cielos altos, profundos y tranquilos.
Por nada cambiaría
mi destino de sauce solitario
extasiado en la orilla.

Si alguna vez me voy me iré llevando
una mirada limpia
donde los astros beban el resplandor ausente. (pp. 58-59)

Vistos de conjunto, los poemas que se incluyen en esta antología son más el testimonio de una búsqueda que la base de la obra posterior de la poeta. Aquí Castellanos conduce su palabra a través de los "misterios gozosos" que le presenta la naturaleza y a veces cede a la descripción y a las frases prosaicas, en detrimento de la propuesta lírica: "Más hermosa que el mundo tu mirada/ ¡Y el mundo es tan hermoso!" o bien: "No te despidas nunca, porque el mundo/ es redondo y perfecto." Habrá de pasar algún tiempo para que sus lectores accedamos a sus mejores textos.

Caso distinto es Efrén Hernández (1904-1958), poeta de filiación clásica, más valorado --si lo ha sido-- por su narrativa que por su poesía. Fue maestro de generaciones y quizá por eso su obra parece disolverse en la enseñanza y en la promoción cultural.

Cultivó el verso libre y el poema extenso, pero hay algo de hondura y densidad en sus poemas que los torna solemnes y los reviste de atavíos en donde el tema parece subyugar el trabajo con la palabra. Cuando se leen los textos de Hernández a uno se le antoja compararlos --por poner un ejemplo con todas las salvedades que el caso amerite-- con los de León Felipe, un poeta contemporáneo cuya voz profética no le impide el juego, el vuelo, la ironía.⁶³ Lo mismo se podría decir de Carlos Pellicer o de César Vallejo. Efrén Hernández elige, en cambio, construir su poética "entre apagados muros" y desde ahí emprende un viaje metafísico que lo conduce a preguntarse inevitablemente sobre la condición del hombre:

Y comprendí, tal vez, que entre los párpados
del Universo, angélicos, el hombre,
es tan sólo lo mismo que, en los párpados
del hombre, es una lágrima.
Y también, que en lo hondo,
el Universo mismo,
es, tal vez, sólo gota que humedece
y hace bien en sus ojos, al Señor. (p. 95)

Su afición por lo perenne, lo trascendental, lo acerca a las verdades últimas: que la vida es sueño y que el hombre es un fantasma en la búsqueda de Dios y de sí mismo. Su credo religioso más que de fe está hecho de preguntas y más que esperar el consabido premio del encuentro con la divinidad la voz poética apuesta al viaje como experiencia, como búsqueda de sentido. Acaso éste sea el marco de la poesía de Efrén Hernández, se muestra toda ella como una totalidad siempre incompleta.⁶⁴

Contrario a Hernández, Honorato Ignacio Magaloni (1898-1982) es un poeta de tono ligero, de poemas breves y de imágenes cotidianas o humildes. Hay en su poética algo de fuscra o de inocencia: "Yo crezco en mi palabra", escribe, después entabla un diálogo

⁶³ León Felipe, buen lector de Whitman, puede tratar un asunto religioso de manera directa, ajeno a los barruntos de la solemnidad: "Señor,/ yo te amo/ porque juegas limpio!/ Sin trampas, --sin milagros--/ porque dejas que salga/ paso a paso, / sin trucos --sin utopías--; carta a carta,/ sin cambios./ tu formidable/ solitario." O bien este contagioso pasaje de su poema "Me compré una risa": (Je, je, je.../ jo, jo, jo.../ ja, ja, ja...)" (León Felipe, *Antología de poesía*, comp. Arturo Souto, pp. 46, 137)

⁶⁴ Carlos Monsiváis observa que "La poesía de Efrén Hernández, de inspiración clásica, no es particularmente memorable y recibe, si algún adjetivo extrapoético es posible aplicar, la designación de poesía tímida (a media voz, tan discreta que sólo el oficio evita que pase inadvertida." (*La poesía mexicana del siglo XX*, p. 54). Más generoso es Alí Chumacero, para quien Hernández si bien es ante todo un narrador, destaca por la fidelidad a su voz interna, el tono autobiográfico y su capacidad de

candoroso con la silueta de sus versos: "Forma de mis palabras,/ yo te pido que te amoldes/ como el cuerpo sumiso de la tórtola/ en todo semejante al zureo." Luego agrega en tono humilde: "Si no te amoldas, forma de mis palabras,/ yo seré un rey doblado en su trono." Pero después de esta débil declaración el poeta, más bien, parece resignarse a las palabras que le han sido concedidas y las usa para describir, como en una galería, los cuadros que se le presentan:

Niños con nidos en sus brazos
los árboles
en el viento juegan
y me tienden las manos.
No quiero decirles palabra pequeña. (p. 121)

Magaloni construye, con su muerte anticipada, su imaginario poético. Se suspende en esta linde y recuerda a la madre, la infancia, a los hijos y a los nietos. La muerte en él es un sentimiento vital y quizá, por esto mismo, no alcanza a revestirse de nostalgia, ni desgarrón, ni huida --además no habría hacia dónde. La muerte para él es una línea que sigue a través de la palabra: "La palabra en que suena toda mi vida,/ esta memoria quieta de mis venas/ en el remanso/ he de encontrarla."

Octavio Novaro⁶⁵ está más cercano a Efrén Hernández que al resto de los poetas con quienes convive en la antología. De la selección de sus textos incluidos en ella, hay uno que define su poética:

El poema
Ir dolorosamente haciendo el verso
con palabras de fósforo
y ángeles de silencio.
Saliendo
de una manga del alma,
un brazo largo, largo
y una mano erizada de misterio,
nos va escribiendo.
La noche se hace un ascua.
Los cabellos crepitan como llamas.
Se derraman las sienas

crear "un universo oscilante que va de la mera malicia al esplendor franco de lo poético." (Efrén Hernández, *Obras*, próf. Alf Chumacero, p. vii.)

⁶⁵Octavio Novaro (1910-1991) fue maestro, editor, poeta, ensayista y padre de la cineasta María Novaro. Publicó, entre otros textos de poesía, *Sorda la sombra*, *Canciones para mujeres* y *Palomas al oído*.

y los hombros nos duelen bajo un peso innombrable
mientras el corazón golpea desaforadamente
con su angustiada seda
a las puertas de Dios, que está cerrado.

Y después, el silencio.

Un silencio
ancho como un océano paralítico,
infinito y crispante
como si Dios hubiera respondido. (p. 135.)

En un primer acercamiento se podría concluir que este poema muestra la escritura como un oficio arduo donde las palabras, el verso y el poema surgen como producto de una alquimia casi simbolista; donde más que la inspiración es el trabajo con los candentes materiales lo que cuenta. Pero luego ocurre un vuelco. La 'mano erizada de misterio' cobra autonomía y parece que escribe sin escuchar a la razón o al buen juicio -- este detalle inquietaría a Mallarmé. Después sobreviene una especie de pasmo, posesión o trance en la que el poeta toca las puertas de la divinidad convertido en *médium* y en ese estado de zozobra espera. Luego llega la respuesta en forma de diálogo natural "como si Dios hubiera respondido" y aquí arribamos a una poética romántica. Porque es Dios el que dispone al poeta que lo busca para transferir su mensaje a los hombres.

De este modo, la creación de Novaro es de estirpe romántica y se verifica en sus poemas extensos con aliento narrativo. Un ejemplo sería "La carta a una Madre" donde explora el retrato simple de la mujer abnegada --y divinizada-- que alimenta, viste y calza a los hijos que la reverencian: "¡Diosa de la abundancia,/ sacerdote de ritos sobrehumanos/ ante un altar en ruinas oficiaba!". Otro poema es "El cementerio de los árboles" una vasta alegoría sobre un bosque diezmado por los elementos de la naturaleza: el fuego, la tormenta, las plagas y la acción de los leñadores. Del caos se erige "un tronco cercenado" que se convierte en una especie de conciencia en medio del desastre, con él se identifica la voz lírica, pues, haciendo las equivalencias del caso, el cementerio representa los escenarios de la destrucción humana, y el poeta es el testigo doloroso de lo que sucede en su entorno:

Convicto de su muerte,
encubridor y cómplice del hacha,
me miro yo en ese árbol degollado
que ahinca entre los fósiles esteros
sus ramas subterráneas.
¡Yo soy como aquel árbol mutilado,
sin manos ya para invocar al cielo,

que avanza hacia los antros infernales
sus podridas raíces de veneno! (p. 151)

“A un paso de la noche”, pero al acecho del amanecer se sitúa la poesía de Javier Peñalosa.⁶⁶ En su obra el amor y, sobre todo el cuerpo, son instrumentos del ser y el conocimiento. En medio de esta espesa sombra la luz, por iniciativa divina, parte la oscuridad, el poeta escribe:

Esta noche que tiene más noche que otras noches,
diga un breve relámpago, como lápiz celeste,
que Dios sella los labios y en silencio acumula
rosas es los rosales porque yo te las diera. (p. 161)

Su poética no es ajena a las influencias románticas y, al igual que Octavio Novaro, dispensa a Dios ese primer impulso, como el soplo divino, que incide en el origen de la creación. La luz es la fuente de las imágenes, a ellas les concede preeminencia y, en cierta sentido, son sinónimo de una fuerza vital: “Diego esto, porque quiero que tiemblen las imágenes.” Luego agrega:

Comienza a crecer el día,
desnudando
el oculto sentido de las cosas.
Los párpados como hierbas ondean
nacidos por el viento,
y una dócil armonía es el recuerdo
de lo que nunca sucedió.
¡Lo que no sucedió nunca!
La frase duele y se extiende
estremecida bajo el oído del cielo.
El agua aromática en tus manos,
el arte hondísimo de no decir nada,
y tu cuerpo en pleno,
perfectamente descifrado
en recónditas ondulaciones
de mi sangre. (pp. 162-163)

Sin embargo, al develamiento de todo lo creado agrega el recuerdo de la nada, de lo no sucedido y desde este espacio inasible se sitúa la segunda creación, que es la del poeta; porque éste, al igual que Dios actúa desde la nada mediante el Verbo. A partir de este leve giro, Peñalosa se aleja del influjo romántico y se deja conducir por la corriente vanguardista. Su decisión no lo lleva a establecer una propuesta radical sino que, merced

⁶⁶ Javier Peñalosa (1921-1977) publicó *Paso de memoria* en 1966. En entrevista es recordado con afecto por Dolores Castro: “Era una persona genial, había aprendido a leer y escribir solo, había estudiado por su cuenta, de tal manera que cuando visitó la primera universidad fue para dar clase (...)

a ella, decide filtrar algunas de sus resonancias y ecos que le permitan construir su edificio poético sin alterar la estructura que se ha impuesto porque, ante todo, el poeta apuesta al orden y cree que éste se rige por las palabras.

En este sentido, se advierte la influencia del creacionismo a través de su máximo orfebre: Vicente Huidobro y de *Altazor*, su obra clave. Pero el chileno se desapega de su personaje, le infunde la duda que desemboca en la curiosidad, en la búsqueda de sentido y en el espíritu aéreo. Su viaje lo lleva de la certeza a la incertidumbre, del orden al caos, de la creencia en el lenguaje a su destrucción. Javier Peñalosa, en cambio, se introduce en su personaje para controlar sus percepciones, hace del sentido épico de *Altazor*, un instante lírico:

¿No habéis oído cómo
canta la sombra donde estuvo el ave?
Sabed,
yo he sido pájaro;
pero no sé en qué nube
perdí garganta y alas,
que poseí en el párpado de un día
que era fácil soñar entre las dalias.
Sabed, yo siempre sueño;
y donde no gardenias, alhucemas; (p. 168)

Este sesgo tiene que ver con la intención de origen romántico, en ella la voz lírica personalizada, es el centro de la emoción y del sentido, a ella caen las fuerzas del universo como una especie de fuerza centrífuga y de ella parten las coordenadas que habrán de establecer el diálogo con el mundo de los seres y las cosas. De ahí que la obra de Javier Peñalosa parezca concluir en el umbral del día:

Rinde la noche nueva
su tránsito nutricio.
No sabría decir que he recibido,
pero me colma el gozo
de quien curó su fuerza a borbotones
de incisiva alegría.
Pronto amanecerá.
De la luz al primer escalofrío,
una humedad misericorde, tiembla
de ternura en lo verde.
Va amanecer, y Dios será mi pecho. (p. 176.)

era de verdad un poeta, con esa sensibilidad tenía que serlo." (Pedro Antonio Armendáriz, *Op. cit.*, p. 27.)

Pero ¿qué depara el amanecer? El despertar supone la presencia de una luz diversa, menos comprometida con el *ser* de las cosas. Se trata de una luz amplia que celebra los colores y que permite escuchar los ritmos de la naturaleza y el trajín cotidiano de la gente sin someterla a una visión sombría. Este es el tránsito que imponen José Juan Tablada, Carlos Pellicer y, sobre todo, Ramón López Velarde, poeta de quien ya se perciben los ecos en la adjetivación sorpresiva e imágenes deslumbrantes de este soneto, aquí encontraríamos la vertiente más fecunda de la poética de Javier Peñalosa:

A una voz

Hay en su acento de ácidos membrillos
una labriega paz y eucaristía.

Recuerdo--¿desde cuándo?-- que la oía
fragmentada en el salmo de los grillos.

Recuerdo sus lagunas, sus sencillos
monólogos; la voz que se venía
gramo a gramo en cualquiera melodía,
lilas graves y agudos amarillos.

Veta de orientes cálidos pesada,

llegaba de maderas impregnada.

Fusión de pinos, cedros y cobas.

Descansaba, tal vez, en los jazmines
que pueblan de liturgia los jardines

y de tierno resuello las alcobas. (p. 166)

Ubicada en la mitad del día encontramos la obra de Dolores Castro. ⁶⁷ Sus poemas son un caso único dentro del entorno de la antología que agrupa a “Los Ocho”. Ante sus textos uno va de la sorpresa, al azoro y al desconcierto inicial. Sus primeros críticos parecen afectados por este pasmo de emociones. Así, Efrén Hernández, encuentra que

⁶⁷ En 1991 el Instituto Cultural de Aguascalientes publicó las *Obras completas* de Dolores Castro. La compilación incluyó los siguientes textos: *El corazón transfigurado* (1949), *Siete poemas* (1952), *La tierra está sonando* (1959), *Cantares de vela* (1960), *Soles* (1977), *Qué es lo vivido* (1980), *Las palabras* (1990), *Poemas inéditos* (1990), su ensayo *Dimensión de la lengua en su función creativa, emotiva y esencial* (1989) y la novela *La ciudad y el viento* (1962). Esta compilación contó con un prólogo general a cargo del poeta Alejandro Avilés, una breve nota sobre *El corazón transfigurado* a cargo de Efrén Hernández, incluida en la primera aparición del texto y un poema-epílogo de Alfredo Cardona Peña, publicado al final del poemario *Cantares de vela*.

En la segunda edición de las *Obras completas* (1996) aparece un prólogo adicional escrito por Julián Guillermo Gómez que se titula “Hay mujeres que son el río de todas las tardes del mundo.” También se agregan a *Qué es lo vivido* nueve poemas. Luego, en 1997 publica *Tornasol* en la colección “Márgenes de poesía” de la revista *Casa del tiempo* de la Universidad Autónoma Metropolitana. Por último, aparece su antología *Sonar el silencio* (2000) a cargo del ISSSTE y con un tiraje de veinte mil ejemplares.

"la sensibilidad, la inteligencia de Dolores Castro ya casi no es reconocible en su voz de tan húmeda y enternecida como ésta brota."⁶⁸ Hernández sólo reconoce el primer poema extenso de Castro y en él se encuentra a sí mismo, la frase anterior parece disolver la inteligencia --buena cala sobre los poemas posteriores de nuestra autora-- y quedarse con la ternura como nota dominante de una poesía de "sensibilidad femenina". Más aguda, y por la misma época, Rosario Castellanos descubre "como, con palabras tan humildes, con elementos tan simples, pueda Dolores alcanzar tal hondura. Y tocar, como en sueños, la raíz misma de las cosas, feliz en el valor de sus hallazgos, sorprendente en la elección de sus caminos."⁶⁹ Más sincero resulta Alejandro Avilés, quien escribe en la presentación a las obras completas de la autora: "hacer un prólogo para una obra de alta calidad es, aunque honroso, un riesgo: el de no estar a la altura requerida. Y cuando la obra es de gran poesía, como en este caso, se convierte en mortal desafío (...) Y para terminar, dejo aquí mis palabras oscuras; palabras que, debiendo ser un prólogo, han cometido el atrevimiento de convertirse casi en un ensayo sobre lo inefable."⁷⁰ Por último, más puntual resulta Manuel Andrade --acaso su mejor crítico-- comenta:

La búsqueda de un tono íntimo desde el cual dar sentido a la experiencia humana, más allá de la expansiva irrelevancia de un lenguaje que disuelve al cantar las emociones, convierte a la poesía de Dolores Castro en un caso único, que si bien guarda ciertas relaciones de similitud y de oposición con algunas de las empresas poéticas más importantes de la modernidad, jamás se subordina a ellas o las niega del todo, sino que se mantiene a distancia, con una autonomía que apenas deja ver los vínculos, los borra.⁷¹

Así, con la palabra humilde, cercana al lenguaje cotidiano, con las escasas huellas de sus posibles influencias, que apenas se dejan ver, desaparecen, construye Dolores Castro un estilo de esencialidad poética que nos lleva, como diría Avilés, a lo inefable. Para empezar observaremos en su obra los poemas breves y escritos en verso libre⁷². Dicha

⁶⁸ Dolores Castro, *Obras completa*, p. 21.

⁶⁹ Rosario Castellanos, "DC, El corazón transfigurado", p. 71.

⁷⁰ Dolores Castro, *Obras completas*, p. 23.

⁷¹ Dolores Castro, *No es el amor el vuelo*, selec. y pres. Manuel Andrade, pp. 14-15.

⁷² La definición de verso libre recae en Tomás Navarro Tomás para quien "Son libres los versos amétricos que no obedecen ni a igualdad de número de sílabas ni a uniformidad de cláusulas; el verso libre pone a contribución de los efectos del ritmo elementos diversos, sin someterse inexcusablemente a la regularidad del acento." (T. Navarro Tomás, *Métrica española*, p. 39.)

brevedad, como quedó señalada, está cercana al canto más que al cuento. Hay en sus líneas la aprehensión de un instante sintetizado a través de las imágenes:

Breve es el paso
del que tiene que pasar.
Piso con leve pisada
por no romper el silencio
donde duerme la eternidad. (p.77)

Aparte de la concisión destaca la economía del lenguaje, para describir la acción del caminar se usan dos verbos: pisar, pasar. Al primero se le usa como sustantivo e infinitivo y al segundo se le conjuga en primera persona y luego se convierte en sustantivo. Asimismo entre "paso" y "piso" hay una paronomasia por asimilación de sonidos, también entre "paso", "piso" y "pisada", se produce una aliteración. De esta manera el contenido declarativo se subvierte a la forma en una especie de contradicción, que es un feliz hallazgo: la idea supone que el yo lírico atraviesa la línea de la vida sin hacer ruido y que en ambos extremos yace la eternidad. Pero el juego de sonidos que se establece con las palabras desmiente su "propósito". Y no podría ser de otra manera porque para demostrar que estamos vivos frente a un mundo de silencio, necesitamos la voz.

Al movimiento anterior la poeta suele oponer el suspenso, pero ambos estadios más bien se complementan porque forman parte de una percepción que lo mismo es cambiante que fija:

Paró la música.
En el aire mis miembros
se detienen buscando posición.
Todo lo llena
un asombro más grande que yo.
Nada, ni aproximarse ni tocar,
consuela. (p. 87)

El poema se sitúa en un instante de aparente quietud: la música cesa, sin embargo, la acción parece continuar porque los miembros "se *detienen buscando* posición", el verbo en indicativo cercano al gerundio da la idea de movimiento. Se trata de un suspenso forzado por el asombro que produce un "algo" desconocido. Ello nos conduce a un estado de expectación que nos dispone a percibir todo lo que ocurre en el entorno.

Esta apertura de los sentidos -- a partir del silencio y la quietud-- sobre la variedad del mundo es, consideramos, uno de los elementos que construyen la poética de Dolores

Castro. Con mirada paciente, con mano calma y con el oído diestro reconstruye los momentos de la imagen, del tacto y del sonido que se corrompen en el revoloteo que nos impone la vida cotidiana, no sólo de los hombres sino de los animales, las cosas y la naturaleza. El amor, la vida, la muerte, la luz y la sombra, son hechos cotidianos si no se singularizan para verlos con mirada nueva. Y el producto de estas sensaciones se traduce en palabras sencillas, pero contundentes porque éstas son la herramienta del conocimiento:

A la sombra de las palabras
que se aduermen en la lengua
oigo correr el agua
que se recoge en cada cosa
y pasa.

A la sombra de las palabras
que se aduermen en la lengua
bebo hieles colmadas
como fuentes pasajeras.

A la sombra de las palabras
crezco como la luz
que de la noche despierta.

A la sombra de las palabras
encuentro mi ascendencia. (p. 83)

En este poema destaca la contundencia del verso que se reitera y que se encadena con el segundo mediante una subordinación en las primeras dos estrofas: "A la sombra de las palabras/ que se aduermen en la lengua". En los cuatro apartados del poema las palabras cumplen una función cuyos sentidos son diversos. Así, las palabras proyectan la sombra protectora, como un árbol, en las etapas que conforman la experiencia vital. El agua pasa, como el tiempo o la vida, en ella se apuran las hieles o las penas, se crece desde la oscuridad gracias a la luz "que de la noche despierta" y, por último, la voz lírica merced al Verbo encuentra su origen.

El par de versos que concluyen el poema entrañan un sentido interesante por lo que a la reflexión sobre el lenguaje se refiere. La poeta escribe: "A la sombra de las palabras/ encuentro mi ascendencia." Esta ascendencia puede tener un sentido filosófico. Y en medio del dilema que supone la palabra parece irresoluble esta dicotomía: ¿el hombre creó el lenguaje o el lenguaje creó al hombre? Octavio Paz resuelve la cuestión diciendo que ni lo uno ni lo otro y agrega: "El hombre es inseparable de las palabras. El hombre es un ser de palabras (...) La palabra es el hombre mismo (...) No hay pensamiento sin

lenguaje, ni tampoco objeto de conocimiento: lo primero que hace el hombre frente a una realidad desconocida es nombrarla, bautizarla.”⁷³

No obstante, el sentido inmediato que nos dan los versos anteriores se vincula al *ser* del creador a través de la palabra, con ella escribe, se conoce y se reconoce en los otros, con ella encuentra su filiación. Pero este asunto se verá con mayor detalle cuando se aborde la poética de Dolores Castro, por ahora bastará suponer que la palabra es un instrumento que devela el misterio de la vida y el sentido de la existencia de la poeta.⁷⁴

Para concluir este apartado se antoja recuperar el epígrafe que lleva la antología *Ocho poetas mexicanos*: “Cada uno su lengua/ todos en una llama.” Los versos --como queda dicho-- se deben a Dolores Castro y son una excelente apreciación del libro. Los poetas que comparten las páginas del texto conservan las pautas de un estilo individual, pero participan del gusto por la poesía a través de una llama *casi* incluyente y colectiva. Y decimos *casi* porque la llama como motivo poético --y como esencia de la poesía-- debe quemar sus atavíos, todo lo que exceda al centro mismo del fuego la desfigura. En la llama renacentista y barroca ardieron un sinnúmero de pasiones, pero sobrevive lo genuino. En el fuego romántico la llama se expande, pero se contrae en porciones de poesía auténtica y, en la actualidad podríamos asumir que la llama aún pervive, pero se ha vuelto plural o indefinida. En este sentido, todo lo que emerja del centro de la hoguera intemporal es poesía y a esta singular porción del fuego pertenece la lírica de Dolores Castro.

Finalmente, nos parece oportuno recuperar la opinión que Dolores Castro tiene de algunos de los poetas de esta antología, sus juicios son sinceros y, a veces, coinciden con lo que aquí se ha expuesto:

En la antología *Ocho poetas mexicanos* reconozco que hay más afinidad estilística con la obra de Alejandro Avilés, acaso porque ni él ni yo nos enfrentamos al mundo, simplemente lo contemplamos y tratamos de penetrar en su secreto. No lo hacemos ni por afán de sabiduría ni por mera curiosidad sino por amor. La poesía de Rosario Castellanos me gusta en esos poemas líricos --aquí me siento muy próxima a ella-- en que se muestra sacudida por diversos problemas. Por ejemplo, en esos años había decidido no casarse y vuelve al catolicismo después de no haber creído. Estos poemas son muy amorosos, acaso los más intensos de toda su obra.

⁷³ Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 30.

⁷⁴ Cf. Javier Sicilia, *Poesía y espíritu*, p. 35.

⁷⁵ Entrevista realizada por nosotros.

La poesía de Efrén Hernández es muy original. Él tenía una gran influencia de los clásicos, pero esas raíces dieron otros frutos, donde las fuentes se confunden y nacen grandes poemas de sentido muy profundo. Los poemas de Javier Peñalosa eran la expresión de una vida en la que se había experimentado lo fundamental y eso --la experiencia vital-- había podido llegar con finura a la expresión literaria.⁷³

POÉTICA Y REFLEXIÓN SOBRE EL LENGUAJE

El conocimiento a través de la poesía es una aventura de la inteligencia, la imaginación y la creatividad. La inteligencia creadora, que nombra e ilumina (...) La poesía da nueva vitalidad a las palabras, y esta vitalidad nace de una verdad, de una vivencia fundamental que se relaciona con el pensamiento, y la emoción de todo lo que existe en el mundo, dentro y fuera del hombre.

Dolores Castro

En el presente capítulo nos ocuparemos de la poética de Dolores Castro, pero antes se harán las distinciones pertinentes que este término amerita, para delinear su sentido y evitar las confusiones derivadas del uso que se ha hecho de él en épocas recientes. En seguida, se hablará sobre la conciencia del 'oficio' en los poetas, como un fenómeno moderno de reflexión y análisis sobre la poesía. Por último, se estudiarán las particularidades de la poética y del estilo en la obra de nuestra autora.

2.1 LAS POÉTICAS

El término "poética" es acaso uno de los más ricos en matices. También es uno de los más ambiguos porque ha sufrido varios cambios de sentido a lo largo del tiempo. La palabra "poética" no necesariamente se refiere a la poesía épica o lírica, o al poema lírico en particular. La raíz griega del vocablo "poiein" remite a un "hacer", a una técnica de construir o a un "artificio".¹ Así, y desde una perspectiva clásica, "poesía" tampoco se circunscribe al texto literario sino que se extiende a las otras artes como la pintura, la música o la escultura porque, de alguna manera, todas son construcciones poéticas² y surgen de una misma intención: imitan la naturaleza mediante una técnica y responden a un artificio, por eso son representaciones

¹ Cf. Antonio García Berrio y Teresa Hernández, *La poética: tradición y modernidad*, p.11.

² Cf. Aristóteles, *Arte poética*, trad. int. y notas Juan David García Bacca, p. 1 y ss.

indirectas de la realidad. Éste es el sentido que Aristóteles quería darle en su obra y es la mimesis el punto de encuentro entre las artes.³

Boris Tomachevski en su *Teoría de la literatura* establece tres distinciones fundamentales. En primer lugar habla de una *poética general* que describe a grandes rasgos las obras y las clasifica de acuerdo con los géneros literarios. En este plano se situaría el texto de Aristóteles y, en menor medida, el de Horacio.⁴ La siguiente sería una *poética normativa* cuya misión "no es la de describir objetivamente unos procedimientos existentes sino la de formular un juicio acerca de ellos y la de prescribir como único o legítimo este o aquel procedimiento. La poética normativa se propone enseñar cómo deben escribirse las obras literarias."⁵ Un ejemplo, en España, sería *La poética* de Ignacio Luzán.⁶ Por último, Tomachevski se inclina por la *poética formalista* como la ciencia que se ocupa del arte verbal y "tiene como objeto de estudio la literatura artística. Esta investigación --agrega-- se realiza a través de la descripción y de la clasificación de los hechos y de su interpretación."⁷ Concibe a la poética formalista como una teoría literaria inserta en la lingüística porque ambas trabajan con el lenguaje.⁸ No obstante, Roman Jakobson -- compañero de viaje de Tomachevski-- se interesará por algo más específico, y esto es que la poética debe elucidar los mecanismos de construcción del mensaje de una obra de arte literaria y ello nos conduce a la teorización sobre qué es el lenguaje poético; asunto, por demás, perturbador.

³ Octavio Paz en *El arco y la lira* escribe lo siguiente: "Para Aristóteles la pintura, la escultura, la música y la danza son también formas poéticas, como la tragedia y la épica, (...) Una tela, una escultura, una danza son, a su manera, poemas. Y esa manera no es muy distinta a la del poema hecho con palabras." (p.18)

⁴ Se sabe que la *Poética* de Aristóteles no ejerció influencia directa en Roma y en buena parte del período que abarca la Edad Media, pues dicha obra, al parecer, fue redescubierta por el filósofo cordobés Averroes (1126-1198, d. C.) quien tras arduos análisis, a decir de la narración "ficcionalizada" de Borges, no acaba de entender lo que es comedia o tragedia porque nunca ha visto un teatro, (Cf. J.L. Borges, "La busca de Averroes" en *Obras completas*, t.1, pp. 582-588). De este modo, el imperio de la *Poética* comienza en el Renacimiento a través de las múltiples ediciones que de ella se hicieron. Por lo que se refiere al *Arte poética* de Horacio, comparada con la obra de su antecesor, es más bien limitada. Más que tener el germen de una teoría literaria, se disuelve en una poética normativa cercana a la poesía dramática y lírica. Acaso su fórmula más célebre sea la que invita a la conjunción de lo dulce (o bello) con lo útil: "Todo sufragio ganó quien mezcló a lo dulce lo útil" (*Arte poética*, trad. Tarsicio Herrera, p. 133)

⁵ Boris Tomachevski, *Teoría de la literatura*, p. 17.

⁶ Aparte de la poética de Luzán, en España, que abunda en la preceptiva sobre cómo escribir poesía, se tiene memoria de textos menos ambiciosos como el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega y la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltazar Gracián.

⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁸ Cf. Alicia Yllera, *Estilística, poética y semiótica literaria*, p. 72.

Hasta aquí la clasificación de Boris Tomachevski nos parece esclarecedora, pero hay una cuarta idea de poética que se integra por las reflexiones de carácter general que, muchas veces, escriben los poetas. En este sentido, podríamos recordar el libro ya clásico de Octavio Paz *El arco y la lira*, texto que se centra, sobre todo, en la descripción y el análisis del poema lírico. También se podrían mencionar las obras del filósofo Gastón Bachelard como *La poética del espacio* y *La poética de la ensoñación* o *La intuición del instante*. En estos textos el sabio francés recrea algunos tópicos que, a su juicio, son recurrentes en las obras de los poetas; sus pesquisas aportan buenos elementos para alimentar la reflexión y el análisis sobre la poesía lírica. En el ámbito mexicano hay dos libros de reciente aparición: *Poesía y espíritu* de Javier Sicilia e *Indagación de lo poético* de Benjamín Valdivia. El primero busca vincular los actos de creación con la génesis del mundo, esto es, desde una perspectiva religiosa y el último es un resumen parcial sobre la poética, desde Aristóteles a nuestros días.

Aparece, además, una quinta acepción del término poética y se inaugura con el surgimiento de las vanguardias en las que los grupos de poetas establecen un programa de trabajo o una concepción estética para explicar y definir el sentido que tiene para ellos la creación. Los manifiestos fueron los documentos en los que se difundían dichas proclamas. Así, el surrealismo es acotado por André Breton de esta manera: "Surrealismo. m.n. Automatismo psíquico puro, a través del cual una persona se propone expresar, ya sea verbalmente, por escrito o de cualquier otra forma, el funcionamiento real del pensamiento (...) del cual está ausente cualquier control de la razón, y ajeno a toda preocupación estética o moral."⁹

En el mismo tenor se expresa el chileno Vicente Huidobro, como representante del creacionismo. Para él la poética, o más bien los manuales sobre versificación, resultan anacrónicos, dice: "Creo que la poesía es una cosa tan grande, tan por encima de esas pequeñeces (como el heptasílabo) y de todos los tratados, que el hecho sólo de quererla amarrar con leyes a las patas de un código me parece el más grosero de los insultos."¹⁰ En otro momento pugna porque los poetas hagan una teoría poética: "Tal como las leyes de la química deben ser

⁹ André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, p. 44.

¹⁰ Vicente Huidobro, *Poética y estética creacionistas*, p. 32.

establecidas por un químico (...) las leyes de la poesía nunca serán justas si no son elaboradas por poetas.”¹¹

Otro movimiento de vanguardia, acaso menos venerable, pero no menos intenso, fue el que encabezaron los llamados estridentistas. Inspirados en el futurismo de Marinetti y cansados del letargo en que había permanecido buena parte de la poesía mexicana, sacudieron medianamente las conciencias a través de frases de conjetura arriesgada. Pertenecieron al grupo Manuel Maples Arce, Arqueles Vela --como narrador--, Germán List Arzubide y Salvador Gallardo, entre otros. En *Actual*, su primera hoja volante, fijan su posición: “Ya nada de creacionismo, dadaísmo, paroxismo, expresionismo, imaginismo (...)”¹² Y en lugar de estas tendencias proclaman la dinámica de *su verdad* “la verdad estridentista” que supone el culto a las máquinas y a toda clase de “cachivaches eléctricos” a cuya fascinación sólo podrían huir los no viriles: “Sólo los eunucos no estarán con nosotros.”¹³ A fin de cuentas este fervor se concreta en una consigna de raigambre y de probables consensos: “¡Viva el Mole de Guajolote!”

Esta nueva concepción de la poética surge contra las reglas que *paralizaban* la imaginación y la creatividad --si la había-- de los artistas. Sin embargo, el rechazo no era propiamente contra la poética, acaso mal entendida, sino contra el realismo y sus variantes psicológicas y naturalistas; también contra los resabios de la versificación --considerando que el verso libre les sentaba mejor-- y otros atavíos que parecían ser un *estorbo*. Para ser justos, la poética había dejado de ser “un obstáculo” a partir del romanticismo.¹⁴ Como se sabe, este amplio movimiento se rebela contra la estética academicista, tan en boga por la influencia de la Ilustración francesa, e instaura una concepción del arte donde priva la libertad, el impulso vital, el ‘elogio de lo sombra’ y la evasión como base de las búsquedas internas de los poetas.

En el aspecto teórico durante el romanticismo la poética pierde autonomía y se subyuga a la estética y ésta, a su vez, a la filosofía. En este sentido, las reflexiones de Goethe, Schiller, los

¹¹ *Ibid.*, p. 194.

¹² Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, p. 90.

¹³ *Ibid.*, p. 95.

¹⁴ Todov observa cómo “Los poetas mismos tienden más a erigir como norma su práctica que a buscar una descripción coherente de los hechos. A partir del siglo XVIII la poética se convierte en una subdivisión de la estética filosófica.” (*Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, p.100)

hermanos Schlegel o Coleridge están muy lejos de representar un corpus como el que tuvo la poética de Aristóteles. Son incursiones al fenómeno literario nacidas de la subjetividad lírica y tienen más parecido con una poética individual y, en este caso, derivan hacia las especulaciones sobre *lo bello*. Incluso un filósofo de la estatura de Hegel --romántico al fin-- desviste a la teoría aristotélica del principio básico de mimesis en pro de una búsqueda metafísica de la esencia de la belleza.¹⁵

Los poetas de la vanguardia, en cambio, teorizan normalmente sobre la poesía y en menor medida sobre los otros géneros literarios. Esto conduce a una especialización que, en un caso extremo, desemboca en la idea del arte por el arte: un poeta es un poeta y un crítico es un crítico. Este problema también es de estirpe romántica. Lo importante es lo que cada quien dice y cómo lo dice. En posiciones extremas, se pretende ignorar la tradición, y las obras que se producen, de pronto, 'no deben retomar nada' de lo antiguo. No se trataría de eliminar lo que de individual deben tener los textos, pero también debiera saberse que a la significación de las obras contribuye el contexto y la tradición.¹⁶

Así, con la muerte de la poética como una teoría general de la literatura y no de las formas, a la manera de los *formalistas* rusos, parece que surge la imposibilidad de concebir al arte literario como un todo. Son muchas las justificaciones que podrían hacerse al respecto. Una de ellas consiste en afirmar que ante la masificación de la escritura y a la diversidad de los géneros --y a su hibridez intrínseca-- resulta casi ilusorio establecer una teoría general que los agrupe y los defina.

Pero también podría contrargumentarse que así como existe la posibilidad de una síntesis -- aunque amañada-- de la historia del hombre, otra de los avances científicos, otra de las mentalidades, etcétera, también podría emprenderse una sobre las variaciones y convergencias de la producción literaria. A esta empresa tendría que aunarse una reflexión sobre la lectura, porque

¹⁵ Cf. Wilhelm Dilthey, *Poética. Imaginación del poeta. las tres épocas de la estética moderna y su problema actual*, p. 39.

¹⁶ Wilhelm Dilthey reafirma la necesidad de una poética más o menos orgánica: "la poética se ha hecho hoy una necesidad innegable. La cantidad incalculable de obras de todos los pueblos debe ser ordenada para los fines del placer vivo, del conocimiento causal histórico y la práctica pedagógica apreciada según su valor y aprovechada para el estudio del hombre y de su historia." (*Op. cit.* p. 24)

acaso nunca como ahora, se escribe sin leer: La poética personal, en este sentido, es de suma subversión por las consecuencias que trae. De este modo, algunos poetas contemporáneos, se abandonan a la inspiración, al genio y descuidan lo provechoso que podrían extraer en un sano diálogo con los libros.

A este fenómeno de dispersión y abandono a las fuerzas del hado reacciona con inteligencia el poeta brasileño Joao Cabral de Melo Neto quien establece que, si bien, la libertad es un soporte de la creación poética, también el conocimiento de la tradición alimenta la imaginación y enriquece el sentido de la poesía. Leamos esta cita:

Es evidente que en una literatura como la de hoy, que parece haber sustituido la preocupación de comunicar por la preocupación de expresar (...) la existencia de una teoría de la composición es inconcebible. El autor de hoy trabaja a su manera, de la manera que él considera más conveniente a su expresión personal. Del mismo modo que él crea su mitología y su propio lenguaje, crea también las leyes de su composición. Del mismo modo que crea su tipo de poema también crea su concepto de poema, de literatura y de arte. Cada poeta tiene su propia poética.¹⁷

Ahora bien, este breve recorrido a través de la historia de la poética tiene como objeto, en primer lugar, establecer algunas de las diferencias que el término entraña, dependiendo del uso que quiera dársele. También pretende situar al conjunto de reflexiones que los poetas hacen en torno a la poesía y ver de qué manera éstas influyen en sus obras. En este sentido, es claro que nuestro interés se centrará en el "pensamiento poético" de Dolores Castro como un elemento de elucidación de sus textos.

2.2 LA CONCIENCIA DEL OFICIO

El poeta tiene un oficio; tiene un poco de teoría y otro poco de práctica, pero el oficio empieza en el oficio de vivir. No tiene caso la pura palabrería.

Dolores Castro

Nacida antes que las poéticas personales --y acaso como germen de ellas-- aparece la reflexión sobre la escritura como un acto consciente o deliberado.¹⁸ Se ha dicho que la literatura contemporánea, en general, parece estar vinculada, después de Edgar Allan Poe o Charles Baudelaire a ser experimental y polémica. Antes que ellos, la tradición romántica encumbraba a los poetas en calidad de héroes como Lord Byron, Goethe o Keats, pero poco a poco los creadores se vuelven escépticos o malditos, se alejan de lo público para volcarse sobre las páginas secretas que leen, escriben y corrigen, presas de un fervor afectado por una especie de rito.

Uno de los creadores más interesantes por lo que atañe a la especulación poética fue Friedrich Hölderlin. Reconocemos otra faceta de este poeta romántico, cuyo destino trágico lo llevó a la locura, gracias al espléndido estudio que hace Martin Heidegger sobre su obra en *Hölderlin y la esencia de la poesía*. A través de este estudio sabemos que el lírico alemán considera que el hombre es el depositario del más inocente de los bienes: la palabra, para que con ella --o con el lenguaje-- muestre lo que es. Sin embargo, este bien puede traducirse en la más peligrosa de las armas si no es empleada adecuadamente, si no es canalizada al diálogo. Para Hölderlin los poetas son los artífices de un juego aparente, porque en la medida en que poetizan establecen un diálogo con la divinidad. Leamos la interpretación de Heidegger: "La poesía parece un juego y, sin

¹⁷ Joao Cabral de Melo Neto, *Poesía y composición*, pp. 91, 92.

¹⁸ Como testimonio de esta abundante reflexión basta recordar los cuatro tomos de la obra *El poeta y su trabajo*, editados en la Universidad de Puebla por Raúl Dorra y Adrián S. Giménez-Welsh. Aquí se compilan las voces de poetas de la talla de E. A. Poe, Paul Valéry, Rainer María Rilke, entre muchos más. En la nota introductoria al primer tomo Dorra comenta: "Una rápida mirada a la historia de la producción poética bastaría para convencernos, sin embargo, de que la poesía ha exigido siempre al poeta un dominio consciente y minucioso de la composición (...) Después de la lección de los clásicos y sobre todo de la experiencia romántica, tal vez podamos decir que la modernidad del poeta está determinada por su capacidad para moverse entre el rigor y el misterio, entre lo preciso y lo indeterminado, entre la geometría y el sueño (...)" (pp. 11, 17).

embargo, no lo es. El juego reúne a los hombres, pero olvidándose cada uno de sí mismo. Al contrario, en la poesía los hombres se reúnen sobre la base de su existencia."¹⁹

Lo deslumbrante del planteamiento estriba, a nuestro juicio, en que el ser y la existencia del hombre se definen a través de la palabra y que la palabra, a su vez, es el puente para establecer el diálogo con los otros como coadyuvantes solidarios de nuestra propia existencia. Al poeta, asimismo, está reservado otro tipo de diálogo, pero éste es con la divinidad a la que se accede sólo cuando ésta lo convoca; quizá a través de la inspiración, de la musa o del sueño.²⁰ En todo caso, podemos colegir lo anterior dada la época en que se inscriben las ideas del vate alemán.

La diferencia entre una estética del siglo XVIII, en la que se inscribe Hölderlin, y la del XIX está en la conciencia que tienen los escritores de sí mismos. Los románticos se sienten seres predestinados por el genio o el hado, los modernos se consideran, hasta cierto punto, artesanos de la palabra. Son seres aislados que luchan con las palabras para arrancarles el sentido, para lograr que éstas muestren lo que esconden.²¹ Los poetas, ahora, se convierten en una especie de sacerdotes o magos que offician un ritual en el que acaso la propia vida no sea tan determinante como la obra a la que se entregan. Un sólo ejemplo de esta nueva idea lo encontramos en Mallarmé, *el sumo pontífice de un oficio sagrado*.

Pero otro elemento importante que nos permite ver el cambio se encuentra en la transición entre románticos y modernos. Si pensamos en los clasicistas debemos recordar que era grande su apego a los moldes heredados de la tradición griega y latina. Los románticos, en cambio, inician un proceso que los lleva a negar la preceptiva y a intentar una postura estética individual. Los modernos acentúan esta decisión e instauran lo que será el *Arte poética* individual, como queda dicho.

Así, las poéticas personales --entendidas aquí como el conjunto de ideas que defienden los creadores en sus textos-- encuentra su primer padre en Edgar Allan Poe, pues sus obras son un

¹⁹ Martín Heidegger, *Arte y poesía*, p. 143.

²⁰ Heidegger traduce la idea que arriba glosamos con estas bellas palabras: "Pero los dioses sólo pueden venir a la palabra cuando ellos mismos nos invocan, y estamos bajo su invocación. La palabra que nombra a los dioses es siempre una respuesta a tal invocación." (*Op. cit.* P. 136.)

²¹ Gustave Flaubert cobró fama de ser un estilista que corregía sus páginas hasta el cansancio y es, acaso, el modelo del primer escritor artesano y digno maestro, aunque indirecto, de los simbolistas.

modelo de estructura y planteamiento rigurosos tanto en prosa como en verso.²² Este creador que se inscribe en la línea maldita, por la soledad en que vivió, las enfermedades que tuvo y las fantasías que encarnó desde su lado oscuro, concebía su estética como un "Violenta protesta contra el control racional de la imaginación sustentado por Wordsworth y Colerige."²³ Y la fortuna de Poe se consolidó --entre otras cosas-- al ser leído y traducido tempranamente al francés por Charles Baudelaire, quien asimiló la estética del norteamericano, compartió sus atmósferas sombrías y no pocas veces demoníacas y, sobre todo, continuó su rebeldía hasta el escándalo con su obra cumbre *Las flores del mal*. Libro que es no sólo testimonio de una nueva estética sino de una actitud irreverente, la del poeta de la urbe frente a una sociedad burguesa de sensibilidad 'doméstica.' Baudelaire fue uno de los primeros en definir a la poesía tanto en su aspecto teórico como práctico. Le dio autonomía al poema --ya sea en verso o prosa; recuérdese que a él se atribuye el inicio de este subgénero-- como un *corpus* de expresión que se debe a sí mismo y cuyo componente esencial son las palabras. El poema debería estar --desde entonces-- libre de la retórica, la política, la religión, la filosofía, la historia, etcétera.

Pero nadie como Stéphane Mallarmé encarna la *Poética* individual con más fuerza y consistencia en una época en que los nexos con la generación precedente, es decir, el romanticismo, eran demasiado vivos. Para ello basta recordar que Víctor Hugo, el monstruo verbal, vivió hasta 1885 y que ejerció influencia en el primer Baudelaire, en Verlaine e incluso en Mallarmé. Y es que, finalmente, la materia prima sobre la que trabajan los literatos es la misma: el lenguaje; la clave está en el uso que se hace de él. En este sentido, Mallarmé es el principal celebrante de las palabras, para él el lenguaje no es un instrumento para comunicar algo, más bien parece ser el principio y el fin de su poetizar. Si los vemos en perspectiva, a Hölderlin le interesaba usar la palabra para propiciar el diálogo, a Poe, Baudelaire y sobre todo a Rimbaud, les importa instaurar una estética de la rebeldía --lo cual no les exime del trabajo renovado y riguroso-- pero a Mallarmé le seduce el usufructo de la palabra desde sus ángulos más recónditos, hasta llegar incluso a lo inefable; punto final de todo acto genuino de creación.

²² De Poe se ha difundido ampliamente *La filosofía de la composición* donde el norteamericano expone con rigor los mecanismos que lo llevaron a estructurar su poema *El cuervo*.

²³ Bernard Cros et al., *La literatura*, Mensajero, Bilbao, s/f, p. 417.

Es famosa la frase que pronunció Mallarmé, y que Borges recuerda en diferentes lugares de su obra: el mundo existe "para terminar en un hermoso libro". La sentencia es afortunada y de consecuencias grandiosas. Con ella el poeta simbolista francés se define y define una nueva estética cuyos celebrantes se entregan a la confección de una obra, 'ajenos' a lo que pudieran ser las 'trivialidades' de la época, llámese contexto histórico-- y atentos al flujo de las palabras. "Mallarmé --comenta Ricardo Silva-- nos entrega una verdadera embriaguez en que, mediante versos de un arte laborioso y soberbio, el poema se colma de sensaciones y metáforas extrañas y efectos nunca antes alcanzados en el alejandrino francés."²⁴

Mallarmé llega al simbolismo o más bien el simbolismo se instaura como escuela a partir de él. En todo caso es su maestro indiscutible. Pero ¿cómo opera en su maestría?, él como los románticos también parte de la evasión, pero ésta no es hacia el pasado sino hacia el interior, hacia la imaginación que tampoco está libre de control y más bien subordinada a la inteligencia. En otro momento dice el creador: "En el fondo considero la época contemporánea como un interregno para el poeta, que no tiene por qué mezclarse en ella: la época está demasiado en desuso y en efervescencia preparatoria para que haya de hacerse algo distinto de trabajar con misterio."²⁵ De la cita precedente nos interesa la idea de *trabajar con misterio* porque de hecho en sí misma la palabra es un misterio, un acto de magia que estimula la imaginación y opera en las zonas de la fantasía nunca controladas por los hombres. El fenómeno del lenguaje sigue siendo un hecho insólito para los lingüistas modernos, quienes pueden explicar su evolución, pero se quedan perplejos ante las posibles respuestas de su aparición. Los poetas simbolistas son conscientes de ese misterio y lo explotan a su modo aunque después de su ardua tarea también llegan a la perplejidad. El ejemplo constelado de esta postrer revelación es "Un coup de dés"; una vasta operación del lenguaje volcado sobre sí mismo ante el azoro del creador y del lector.

A la muerte de Mallarmé, Rodin se cuestionó: "¿Cuánto tiempo necesitará la naturaleza para producir un cerebro semejante."²⁶ La pregunta nos parece oportuna y podríamos hacer algunas variaciones y decir, por ejemplo, ¿cuántas veces se podría reflexionar sobre el lenguaje y ser

²⁴ Stéphane Mallarmé, *Obra poética*, trad. y pról. Ricardo Silva, pp. 12-13.

²⁵ Bernard Cros *et al.*, *Op. cit.*, p. 490.

²⁶ *Ibid.*, p. 314.

presas de nuestra perplejidad? Lo cierto es que con Mallarmé la *Poética* individual alcanzó proporciones genuinas siendo ella misma objeto de su propia recreación. Poética que habría de ser ampliada en direcciones muy diversas, por la vanguardia.

Otro poeta francés que desde siempre se ubicó en lo inefable fue Paul Valéry, a él también cabría aplicarle la fórmula de la inteligencia que acompañó a Mallarmé. Su cerebro, al parecer, no fue semejante --o análogo-- a ninguno, y él, junto con su obra, se erigió en un símbolo.²⁷ Sus poemas a menudo nos dejan perplejos y en más de una ocasión uno se siente tentado a rechazarlos por herméticos o *deshumanos*, como pudiera escribir José Ortega y Gasset.²⁸ Su gran poema *El cementerio marino* es un texto en su sentido etimológico, un tejido de palabras sobre el que cualquier cosa que se diga, parece un pegote. Sin embargo, como heredero del simbolismo que fue, él proporciona alguna de las claves de acceso; ya que es la música el eslabón más fehaciente que conecta al poema.²⁹

Pero lo que más importa a nuestro propósito es su razonamiento en torno al fenómeno poético. Sus aseveraciones fomentan la imaginación de los críticos y los teóricos, pues lo mismo incursiona en la estética, la poética, la retórica, el lenguaje literario, etcétera. Y para todas estas disciplinas tiene frases geniales. Por ejemplo, consciente de la complejidad que supone definir al lenguaje poético, escribe: "Por más que contemos los pasos de la diosa, anotemos la frecuencia y la longitud *media*, no extraemos el secreto de su gracia instantánea."³⁰ Esa gracia instantánea no necesariamente se da por un acto de inspiración, sino de inteligencia porque "El placer, como el dolor (...) son elementos siempre bastante molestos en una construcción intelectual."³¹ Luego considerará a la poesía como un arte del lenguaje que produce ciertas emociones, pero eso es

²⁷ Jorge Luis Borges tiene una certera definición de este poeta en su ensayo "Valéry como símbolo", dice: "Proponer a los hombres la lucidez en una era bajamente romántica, en la era melancólica del nazismo y del materialismo dialéctico, de los augures de la secta de Freud y de los comerciantes del *surréalisme*, tal es la benemérita misión que desempeñó (que sigue desempeñando) Valéry." (*Obras completas*, t.2, p. 65)

²⁸ Es muy difundida la paciencia que dispensó este filósofo español a lo que él mismo llamó el "arte artístico"; en vez de rechazarlo, lo comprende y lo instaura en la dinámica de una nueva sensibilidad para la cual el efecto estético había cambiado, dice: "Si el arte nuevo no es inteligible para todo el mundo, quiere decir que sus resortes no son los genéricamente humanos. No es un arte para los hombres en general, sino para una clase muy particular de hombres que podrán no valer más que los otros pero que evidentemente son distintos." (J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte. Velázquez. Goya*, p. 11)

²⁹ Cf. Paul Valéry, *Teoría poética y estética*, p. 14.

³⁰ *Ibid.*, p. 31.

asunto del lector, porque "Se reconoce al poeta (...) por el simple hecho de que convierte al lector en 'inspirado'".³² Y por último, sabedor de la problemática que implica teorizar sobre estos temas, concluye: "Nunca hubiera habido poetas si se hubiera tenido conciencia de los problemas a resolver."³³ Y acaso con esta frase se disuelve la poética de los líricos y empieza la de los teóricos.

Para el caso latinoamericano Jorge Luis Borges es el autor que mejor representa esta tradición. Su obra se construye a partir de una amplia especulación sobre el lenguaje, lo mismo en sus ensayos que en sus poemas y su narrativa. Él crea una mitología que lo conduce a construir un universo de carácter libresco y autorreferencial que, a menudo, confunde a sus lectores y críticos.

En este sentido, lo primero que destaca de la obra literaria de Borges es Borges mismo como personaje.³⁴ En su *vida* se confunden los planos de la realidad y la ficción en una convivencia tan extraña que puede llevar a sus críticos a la paranoia. Es sabido que este fenómeno sólo sucede con cierto número de autores y de obras clásicas. Es el caso de Shakespeare que teatraliza la locura de Hamlet y nos arrastra en su demencia. Es el caso de don Quijote que se enloquece por leer y nos enloquece por leerlo, es el caso de Madame Bovary cuya vida arrastra a su creador (Flaubert) hasta el grado que *se confunde* con su biografía. Es el caso, en fin, de Borges cuyo contacto con la realidad fue más bien la de los libros. La biblioteca del padre y las vidas épicas o noveladas de sus antepasados lo colocaron desde siempre en un plano literario. Es el caso de Borges sumido en el sueño de las imágenes porque ha perdido la vista y sin embargo sigue leyendo y escribiendo sus libros si no los más grandiosos sí los más entrañables.

Y si en la poesía, por ser uno de los discursos más íntimos, la presencia de Borges es tema y nombre de los textos, lo mismo son los poetas, a quienes recuerda como a Reyes, Keats, o Emerson. Otro tanto sucede en su prosa donde Borges, o la palabra Borges, o lo que por ello se entienda, penetra a la ficción y convive con ella; asumiendo diversas personalidades.

³¹ *Ibid.*, p. 48.

³² *Ibid.*, p. 80.

³³ *Ibid.*, p. 139.

³⁴ Un ejemplo de la ficcionalización de la personalidad lo encontramos en el "Epílogo" a sus *Obras completas* donde el autor se ve a sí mismo --o se hace ver-- en el año 2074.

Esta especie de ubicuidad obedece a una época tan diversa como la nuestra, pues como dice Juan Gustavo Cobo Borda, el poeta contemporáneo ya no es el centro del universo --acaso nunca lo ha sido--, se mueve en el mundo encarnando diversas personalidades y usando diversas máscaras como testimonio de una personalidad múltiple que debe asumir y con la cual tiene que actuar. El poeta contemporáneo es uno y los otros, y en esta compenetración conoce a los demás mediante la asunción de sus voces y del diálogo que pueda establecer con ellos. A este hombre numeroso y cambiante -- al igual que Proteo-- se adhiere Borges, como antes lo había hecho Fernando Pessoa y como lo hacen los actores con diversa fortuna.

Mención especial, en este breve recuento sobre el "oficio", merece Octavio Paz. En la década de los treinta cuando él era joven, advertía que hasta el momento sólo la obra de Vasconcelos tenía pretensiones de 'grandeza', es decir, había en el autor de *Ulises criollo* una afición por escribir mucho de lo diverso.³⁵ Paz, de algún modo, lo imitó y perpetró una obra monumental en cuyas líneas significantes se pueden encontrar sus escritos sobre el fenómeno poético y son, muchos de ellos, poemas en prosa. Sus ideas, en este campo, se nutrieron del romanticismo al que considera como base de la modernidad literaria.³⁶ *El arco y la lira* concentra buena parte de sus inquietudes sobre la poesía. Esto es, la naturaleza del lenguaje poético, las diferencias entre la lírica y la prosa, la inspiración y la revelación, etcétera. En *Las peras del olmo*, y a propósito de un bello --perdónesenos el adjetivo-- acercamiento a la obra de San Juan de la Cruz, reconoce que la poesía es testimonio y revelación de una experiencia entre los hombres y asigna al poeta la tarea de lidiar con la eternidad, también con lo íntimo o cotidiano.³⁷ En *Corriente alterna*³⁸ considera a la actividad poética centrada en el lenguaje: "el poeta nombra a las palabras más que a los objetos que éstas designan." Luego expone algo que, en cierta medida, es crucial para establecer las diferencias entre los poetas clásicos y modernos frente al lenguaje. A su parecer, lo

³⁵ En entrevista con Emmanuel Carballo, Vasconcelos comenta: "Papini llamó a América continente torpe que no había producido nada sobresaliente. Ante esta afirmación, yo me pregunto: ¿cuál es el libro que podemos arrojarle al rostro como prueba de que ha mentado? Los Estados Unidos sí tienen ese libro (...); nosotros, en cambio, no lo poseemos. Hay que confesarlo con toda honradez para que los jóvenes hagan algo que justifique nuestra inclusión en la literatura universal. (*Protagonistas de la literatura mexicana*, pp. 7-8)

³⁶ Cf. Octavio Paz, *La otra voz*, pp. 31-37.

³⁷ Cf. Octavio Paz, *Las peras del olmo*, p. 101.

antiguos reflexionan sobre el lenguaje, pero no cuestionan su sentido, confían en él. Así a Góngora y Mallarmé los une el hermetismo, pero los separa, entre otras cosas, la idea que tienen de las palabras.

En esta línea del rigor y de conciencia sobre la escritura se sitúa la obra de Dolores Castro. Ella se muestra distante de la idea romántica sobre el poema como un producto de la inspiración y apuesta, en cambio, al trabajo con las palabras. Así, nos confiesa lo siguiente:

No hay que esperar el poema como lo esperaban los poetas románticos, hay que estar dispuesto a escribir, aunque sea frente al cambio de luz de los semáforos. En este sentido, la inspiración es buena, pero no suficiente, la madre de ésta es la vida...y también la lectura. Hay piezas en un poema que se alargan como las vetas de metal en las minas, para lograrlas hay que excavar, pulir los materiales, también se debe reconocer que las vetas se acaban y que el silencio, sin vaga palabrería, es una forma de crear.

En la actualidad hay un gran interés por escribir poesía, pero no corresponde a un interés mayor por la lectura. En este sentido, el oficio puede ser perjudicial. Se elige, por ejemplo, el verso libre porque compromete menos, pero de igual manera entraña dificultades. En muchos casos no hay rigor y se toma a la escritura como terapia, pero ésta no es el fin de la poesía. La poesía no es evasión, más bien nos obliga a mantener los ojos abiertos como los tecolotes en lo oscuro.³⁹

2.3 LA POÉTICA DE DOLORES CASTRO

Son rumiantes, son grises,
tropiezan entre piedras sus cuatro patas:
son rumiantes, son grises mis palabras.

Soles

Heredera de lo mejor de esta tradición poética, la obra de Dolores Castro crece en ella y la continúa. Tanto en su ensayo *La dimensión de la lengua en su función creativa, emotiva y esencial* como en las diversas entrevistas que ha concedido y en su creación expone sus ideas sobre la poesía y sus características. Sin caer en la fácil analogía entre lo que un poeta dice y lo que hace, o entre la obra y el discurso periférico que de ella se construye, es importante recuperar ese conjunto de reflexiones, en la medida que permitan iluminar el sentido de la obra y nos ayuden a ubicarla dentro de una tradición.

³⁸ Octavio Paz, *Corriente alterna*, p. 5.

³⁹ Entrevista realizada por nosotros.

A todo poeta verdadero, comenta Octavio Paz a propósito de López Velarde, le interesa reflexionar sobre el instrumento de su arte. Al escribir no sólo pretende el fácil axioma de la teoría comunicativa, la cual supone que la función de todo texto es transmitir un mensaje; el poeta, en cambio, se interesa por descubrir el sentido de las palabras y la manera en que éstas son fieles a sus emociones e ideas.

Así, en el pensamiento lírico de Dolores Castro pueden advertirse temáticas generales que son recurrentes a lo largo de su obra. Destacan la concepción de la poesía como una herramienta del conocimiento, la recuperación del instante en que vivimos, la revelación de la experiencia cotidiana, la escritura como un acto vital, etcétera.

Todas estas ideas parecen subordinarse a la *contemplación* como principio sobre el cual se funda su poética.⁴⁰ Así, la poeta se sitúa en un ángulo de privilegio desde donde escucha, palpa, ve, siente el transcurrir del mundo, sus fenómenos y sus criaturas. La mirada domina buena parte de su poesía y lo mismo nos hace observar la marcha industriosa de las hormigas, el vuelo del colibrí que el paso de un cometa. Mediante la mirada, la poeta no sólo nos muestra el entorno, también, en sentido inverso, nos revela el secreto de su sensibilidad y de su oficio. En entrevista comenta: "Una de las formas en las que el fenómeno poético se funda es a través de la contemplación. Te asomas a una ventana y todo es susceptible de transformarse. Percibes, como una oleada, la luz, su tonalidad, la gente que pasa. Eso, generalmente, sucede cuando lo que miras carece de un fin utilitario. Aunque algo que tal vez podría ser llamado utilitario en la poesía es encontrarle sentido a lo que uno ve, y poder, por supuesto expresarlo."⁴¹

El hecho de contemplar dispara la emoción y la experiencia poética, porque presupone un estado, una apertura de los sentidos a la variedad del mundo y requiere de la poeta sostener la atención "semejante a la que obliga a los tecolotes a mantener abiertos los ojos en lo oscuro."⁴² En este mantenerse alerta descansa la pericia del creador, porque no todo lo que oye, ve o siente, es

⁴⁰ María Zambrano, la conocida filósofa española, concede a la mirada un principio generador y creativo de las emociones. La mirada es una potencia, leamos lo que dice: "Entonces la mirada o el silencio pueden ser más elocuentes que la misma palabra que dice (...). La mirada supone también el enamorarse, la mirada puede fijarse y hasta ser absorbida por entero por quedarse ella enamorada, como la memoria." (*De la aurora*, pp. 75-76)

⁴¹ Miriam Moscona, "De frente y de perfil: Dolores Castro", p. 45.

motivo de su poema. Ante todo se hace necesaria una depuración que lo (la) lleve a lo esencial en donde el instante y la brevedad se conjugan en un pequeño trozo lírico. Al respecto comenta Castro: "No me gusta escribir por ejercicio, sino cuando hay una verdadera necesidad de expresión. Tiendo a escribir una verdad con intensidad y el menor número de palabras."⁴³

Unida a la contemplación está la cotidianidad; esa amalgama de sensaciones, personas, cosas, ambientes, atmósferas, paisajes, etcétera, que se nos presentan de manera fragmentaria en nuestro rol de vida. La poeta, en lugar de rechazar esta realidad uniforme y a la vez cambiante, la asimila a partir de su fragmentariedad y nos la entrega en pequeños universos poéticos. Castro comenta: "El poeta, sea hombre o mujer, expresa vivencias que están tomadas de la vida diaria, porque el escritor es fundamentalmente quien da testimonio de la vida individual y social (...)"⁴⁴

De la cotidianidad bien asumida se deriva la experiencia vital que puede concatenarse con la experiencia poética; porque para Dolores Castro tanto la vida como la poesía son un binomio inseparable. En un homenaje, a propósito de la primera edición de sus obras completas, dijo:

Nunca dejen de adquirir conciencia de lo que es verdaderamente el estar vivo. Algo que no es el pasado ni el futuro, pero es el pasado y el futuro en este instante, que es siempre el mejor instante el de estar vivo y el poder expresar muchas gracias. La poesía es para mí como el centro, la esencia y la razón de mi vida. En esta cárcel del espacio y del tiempo que sufrimos, nuestra vida y nuestras experiencias son limitadas, pero al abrir este horizonte, que es la literatura, nosotros participamos de la vida, de todo aquel que es capaz de hablar o de escribir, y esto es un bien inapreciable.

A la relación de la poesía con la vida se une la poesía con el conocimiento. Castro está convencida de que la lectura y la escritura de los poemas enseña e instruye. Su fe en este saber la lleva a subordinar otros elementos de su poética a esta causa. En entrevista expone: "En la poesía se da el milagro de que uno puede detener de pronto la corriente de la vida y encontrar toda la sustancia, la brillantez, la emoción de un instante único que le hizo a uno comprender el valor de determinadas cosas."⁴⁵

⁴² *Idem*

⁴³ Guadalupe Appendini, "Dolores Castro nació poeta, dijo el maestro Pérez Miranda", en *Excélsior*, 14 de diciembre de 1990.

⁴⁴ "La poetisa Dolores Castro habló de la poesía femenina en los 'Domingos literarios del INBA' en *Novedades*, 1 de diciembre de 1980.

⁴⁵ Pedro Antonio Armendáriz, *Op. cit.*, p. 63.

Un desarrollo más sistemático sobre el pensamiento poético de nuestra autora se encuentra en su texto *La dimensión de la lengua en su función creativa, emotiva y esencial*. En este ensayo Castro despliega sus experiencias y saberes más queridos para argumentar sobre la poesía como conocimiento y participación. Se trata de un ensayo que al hablar sobre su objeto es asimilado por éste y se convierte el mismo en un poema en prosa.

Aquí asistimos a una exposición creativa sobre las ventajas que la poesía trae a nuestras vidas; ante todo ésta se nos revela como una ventana que ilumina y subsana nuestras limitaciones, que nos comunica a través de la palabra y nos hace transitar hacia la esencia del hombre y de las cosas. Como lectora de Heidegger y Hölderlin, Castro, reafirma que la poesía es comunión, diálogo y búsqueda del ser de los hombres. Asimismo, encuentra en Neruda la conciencia del oficio, el trabajo con la palabra, para que ésta, libre de las impurezas que el uso y la costumbre ordinaria depositan en ella, esplenda y exprese nuestras motivaciones íntimas. Luego pasa de los vocablos como entidades aisladas al poema y lo define: "Un poema es una configuración del lenguaje que expresa experiencias, vivencias, estados de ánimo y es por esto que el lenguaje con el que se expresa tiene ritmo, vibración, sonido melódico y expresa algo que es del reino de la intuición, de la imaginación."⁴⁶

En el lector se da la participación porque éste comparte el mensaje que está cifrado en el texto, a través de asociaciones relacionadas con la experiencia individual que, por obra del poema, se vuelve colectiva. Así, en un sólo texto se reúnen la memoria y las vivencias de todos los hombres. Para Castro la participación en la poesía no es un acto aislado, tampoco es excluyente. Dispone en diálogo tanto a la poesía popular como a la culta, entre ambas hay relaciones de mutua influencia que se han desarrollado en el tiempo. Muchas veces se accede y enriquece una mediante la otra.

Por último, cree que la participación multiplica las posibilidades de acceso al mundo poético. Los niños viven en él, pero cuando hay una voluntad, una lucha con las palabras para que éstas digan lo que uno quiere se empieza a gestar el oficio, el trabajo del poeta. Concluye: "En la expresión poética la grandeza de la concepción, la lucha y la victoria sobre el lenguaje, la verdad

⁴⁶ "La dimensión de la lengua en su función creativa, emotiva y esencial" en *Obras completas*, p. 139.

con que se expresó, la atmósfera que se crea, el tono con que se dice han de ser fundamentales tanto para concebir un buen poema, como para aquilatar el poema que otro escribió.⁴⁷

Como se observa, la meditación que hace la autora sobre el fenómeno poético, recoge lo mejor de una tradición discursiva inserta en la modernidad. No en vano se ha tratado, en las páginas anteriores, de establecer esa filiación para explicar la novedad de su poética en la época en que empezó a escribir y frente a la 'generación' a la que perteneció. Nos corresponderá en lo sucesivo ver de qué manera se relacionan estas ideas con el corpus de su creación.

Algunos críticos de Dolores Castro --Juan Bafielos, entre ellos-- se han sorprendido de su obra "precozmente madura." Manuel Andrade, siguiendo este comentario preliminar, escribió que sus libros son "desde *Siete poemas* (1952), una propuesta radical contra la grandilocuencia y el barroquismo, desde la introspección y la sugerencia."⁴⁸ La verdad es que si a los aspectos formales se refiere sí hay una fisura entre *El corazón transfigurado* y el resto de su producción, pero ello no ocurre con respecto a la temática, pues ésta se habrá de ir desarrollado en los textos posteriores, a partir de este primer poema de largo aliento. El poema extenso, cuyo título se acaba de citar, es una especie de prólogo, o puerta de entrada si se quiere, a su universo poético. En él aparecen cifrados la mayoría de los motivos sobre los que se profundizará en los textos siguientes.

Uno de ellos es, precisamente, el discernimiento sobre la palabra o el verbo creador, al cual sitúa, *En el corazón transfigurado*, como base del origen del universo. Dado que un análisis más a fondo de este texto se hará posteriormente, por ahora sólo nos ocuparemos de este tema. Así, en este fragmento encontramos lo siguiente:

Hundido, por inasible viento de sus manos
hiriendo en las entrañas del vacío,
en el principio el verbo.
Arranca la dolorosa flor de sus creaturas,
en el principio el verbo,
su corazón el mar, y herida
de su corazón el cielo.
El tiempo y el espacio balando su belleza,
la música de esferas afianzada
en dolido corazón del hombre,
que es su vida la música de un viento,

⁴⁷ *Ibid.*, p. 142.

⁴⁸ Dolores Castro, *No es el amor el vuelo*, comp. y pres. de Manuel Andrade, pp. 13-14.

las sombras desgarradas bajo su voz alienta
que le dio la envoltura
de su mortal figura,
en el principio el verbo.

El corazón transfigurado, (p. 26)

El tema de este fragmento sitúa al verbo como la génesis de la creación. El verso que se reitera tres veces lo enfatiza: "en el principio el verbo." El verbo es la palabra dotada de acción que lo mismo ordena, que separa y sintetiza. El verbo no es un atributo, un objeto o una consecuencia, es una personalización que encarna a Dios.⁴⁹

La idea del origen verbal del universo está inserta en una tradición muy profunda e involucra a muchas de las culturas. Entre los egipcios el verbo tiene la virtud del acto, de la acción, de hacer que exista lo que se nombra.⁵⁰ Los griegos, por su parte otorgaron al *Logos* tres facultades; la de ordenar, la de nombrar y la de discurrir. Mientras que en la tradición bíblica el Verbo creador -- que es Dios mismo fundando el universo--, terminada su tarea delega en Adán la tarea de nombrar a las cosas y a los seres. Éste, para tomar posesión del mundo, debía sujetarlo mediante la palabra.

A partir de este último hecho surge una vertiente que los poetas retoman en diversas épocas. Desean "nombrar" como lo hizo el primer hombre, buscan la segunda palabra original. Dice Javier Sicilia:

El que hace decir a las palabras, a los colores, a las piedras, al barro, algo que nunca jamás ha sido dicho, ese hombre continúa el misterio creador de Dios y produce poesía, crea, y al crear nuevas formas nos revela a través de ellas los significados del Ser que las creó y de las cosas a las que su lenguaje alude.⁵¹

Los poetas de la vanguardia alimentan la idea de encontrar el lenguaje primigenio y esta búsqueda los lleva a resolver la cuestión de diversos modos. El dadaísmo lo reduce a las expresiones monoslabas infantiles y hasta irracionales, el surrealismo busca la frescura, la novedad y la sorpresa que deparan los sueños y la escritura automática. Esta tendencia, al arribar a los terrenos de Freud fomenta la libertad de los creadores desde el subconsciente y los lleva a ganar en asociaciones asombrosas, *subreales*, pero pierden el rigor de sus antecesores simbolistas.

⁴⁹ Aquí se puede hacer una analogía directa con el texto bíblico de San Juan: "En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios./ Todas las cosas por él fueron hechas y sin él nada de lo que ha sido hecho, fue hecho./ La luz en las tinieblas resplandece, y las tinieblas no prevalecieron contra ella." (1, 3,5).

⁵⁰ Cf. Javier Sicilia, *Poesía y espíritu*, p. 27.

El creacionismo teoriza con fervor sobre el tema y Vicente Huidobro no vacila en ubicar al poeta como el segundo de abordó en el viaje de la creación: el poeta es un pequeño dios. Escribe:

La poesía es el lenguaje de la Creación. Por eso sólo los que llevan el recuerdo de aquel tiempo, sólo los que no han olvidado los vagidos del parto universal ni los acentos del mundo en su formación, son poetas. Las células del poeta están amasadas en el primer dolor y guardan el ritmo del primer espasmo. En la garganta del primer poeta el universo busca su voz, una voz inmortal.⁵²

En el ámbito mexicano José Gorostiza, desde la serenidad que le da su filiación simbolista reflexiona sobre la poesía, discurre sobre su gestación y las ventajas que trae a ella la brevedad y la intensidad. Concluye con la certeza de que el poeta es un hombre de Dios, ya que es uno de sus pocos elegidos: "En poesía, como sucede con el milagro, lo que importa es la intensidad. Nadie sino el Ser Único más allá de nosotros, a quien no conocemos, podría sostener en el aire, por pocos segundos, el perfume de una violeta. El poeta puede --a semejanza suya (...)"⁵³

Más libres de la vertiente "pura" los poetas de *Taller* sí optan por la palabra original, al menos en el discurso. En varias ocasiones y espacios Octavio Paz recuerda que a él y sus compañeros les interesaba, más que la *expresión*, la voz personal, la poesía como un ejercicio surrealista de vida, amor y libertad.⁵⁴ Concebían al acto poético como "una tentativa para recobrar al hombre adánico, anterior a la escisión y la desgarradura."⁵⁵

A partir de *El corazón transfigurado* la reflexión sobre la palabra y el lenguaje aparecen con frecuencia en diversos poemarios de Dolores Castro, la temática más frecuente oscila entre la reflexión sobre el oficio de la escritura y el silencio:

¡Cómo pesa el silencio!
Más cerca de su inmensidad
que de mi acabamiento,

sintiendo
cómo al abrir la boca
pruebo una bocanada
de misterio.

⁵¹ *Ibid.*, p. 31.

⁵² Hugo J. Berani, *Op. cit.*, p. 207.

⁵³ José Gorostiza, "Notas sobre poesía" en *Muerte sin fin y otros poemas*, pp. 24-25.

⁵⁴ Cf. Octavio Paz, *Las peras del olmo*, p. 56.

⁵⁵ Klaus Müller-Berg, "La poesía de Octavio Paz en los años treinta" en *Taller 1-4*, FCE, p. 17.

Sintiendo
estas palabras más apuntalándolo
en medio de mi cuerpo.
La tierra está sonando (p. 46)

En el poema precedente se advierte una verdadera lucha contra el silencio. Hay una acción que lo combate, o por lo menos lo detiene mediante la voz o la palabra: lo apuntala. Por medio de una red de sentido o un cuadro isotópico⁵⁶ lo define: el silencio es grande, es pesado, es misterioso y despierta en la voz lírica la sorpresa; misma que se declara por el uso de la exclamación en el primer verso.⁵⁷ Contra él actúa la palabra que lo pretende detener. Dicha acción se representa por el uso de dos verbos en gerundio: "sintiendo" y "apuntalándolo".

La idea de lucha implica a la de movimiento. El texto parte de un instante donde el silencio está inmóvil, pero el deseo de combatirlo, paradójicamente, transforma esa batalla en un proceso rítmico. Esta idea se refuerza con el uso de la rima asonante representada por el fonema /o/: silencio, acabamiento, sintiendo, misterio, apuntalándolo, cuerpo. Aunada a la rima se observa la acentuación grave en estas mismas palabras que son solidarias en el establecimiento del ritmo.

Pero al ritmo también contribuyen otros elementos del poema como el encabalgamiento entre los versos segundo y tercero, cuarto, quinto y sexto. Este recurso, como se sabe, imprime velocidad a la lectura y encadena las ideas que han quedado incompletas en las líneas precedentes. Asimismo, transfiere la sensación de que el texto es un corpus solidario y entrelazado por redes de sentido entre sus partes. A esto también coadyuva la derivación establecida entre términos: boca y bocanada. Ambas se aliteran, se complementan y se oponen mediante la acción contraria que reciben: la boca se abre ante la sorpresa y a la vez es cerrada por la "bocanada" de misterio.

⁵⁶ Helena Beristáin, citando a Greimas, define la isotopía en estos términos: "es cada línea temática o línea de significación que se desenvuelve a lo largo del discurso (...) Es pues una propiedad del discurso, manifestada por un fenómeno de recurrencia y sirve al proceso integrador de la percepción." (*Diccionario de retórica y poética*, p. 285.)

⁵⁷ Es importante señalar que en el poema la voz lírica y el autor se funden, como lo señala Helena Beristáin: "el yo enunciador del poema permanece fundido con el yo del autor, a diferencia de lo que ocurre en otros géneros literarios, (...) el poeta no abdica de su naturaleza creadora ni cuando duerme y sueña y, mientras desempeña su papel literario en él se da una perfecta identificación entre el yo constructor del discurso lírico y el yo social del autor, que involucra todos sus demás 'roles' virtuales. La emotividad, la experiencia vivencial, la intuición, son las mismas en ambos." (*Análisis e interpretación del poema lírico*, pp. 50, 51.)

Una mirada a la construcción sintáctica del poema nos permitirá comprender mejor su sentido. A primera vista aparece como un sintagma subordinado que carece de oración principal. No obstante, la guía que nos permitirá intuir el orden lógico de las expresiones son los dos verbos en modo indicativo que aparecen en la primera y segunda estrofas, el resto se considerarán como complementos, de acuerdo con este cuadro:

Estrofa	Oración principal	Nexos, complementos y subordinación	
Primera	El silencio pesa	más cerca	de su inmensidad que de mi acabamiento.
Segunda	Pruebo, <i>al abrir la boca,</i>		una bocanada de misterio
Tercera		sintiendo	estas palabras mías apuntándolo todo en medio de mi cuerpo.

En el plano de sentido se puede observar cómo a partir de la construcción de las frases se pueden inferir significados que tienen relación con el tema del texto. Así, la voz lírica en la segunda oración aparece *subordinada* a la primera. Esto sucede no sólo a través de la sintaxis o el orden que guardan la oraciones, sino también mediante el sentido que declaran. El silencio “pesa” y a ello se responde con la “prueba” del misterio. Frente al misterio sólo se puede responder con la sorpresa, porque la voz lírica se enfrenta a la no palabra o a lo inefable; ése es el significado del adverbio “acabamiento”, pues, según el *Diccionario de la Real Academia*, el término también remite a una persona en lucha que no se atreve o no puede expresar su palabra porque se encuentra abrumada ante la presión de ‘lo otro.’ Por eso, en el poema más que revertir la presión del silencio, se le contiene: “Sintiendo/ estas palabras mías apuntándolo/ en medio de mi cuerpo.”

Pero el silencio no necesariamente puede aparecer como una presencia negativa, también representa el preludio o la apertura de la revelación del instante poético. El silencio es parte indisoluble de la palabra porque puede decirse que representa la otra cara de la voz, su sentido oculto. El sentido se genera no sólo por lo que se dice sino también por lo que se calla, porque ‘callarse’ también es un privilegio al que los buenos escritores no debieran renunciar. Comenta Gérard Genette:

La obra literaria tiende a construirse en un momento de reticencia y de ambigüedad, pero ese objeto silencioso lo fabrica, por así decirlo, con palabras, y ese trabajo de anulación es un proceso típicamente semiológico, posible como tal de un análisis del

mismo orden: la literatura es una retórica del silencio.⁵⁸

Visto de conjunto este tema también es parte de la modernidad; los creadores, de pronto, sienten la necesidad de suspender lo que dicen para que el silencio hable, para que se muestre. Esta parece haber sido la búsqueda de los poetas artesanos, empezando por Stéphane Mallarmé quien promueve la austeridad de la palabra y se autoimpone una especie de sobriedad para que el texto se vuelque sobre el vacío y desde allí nos comunique algo. En la música moderna el silencio tiene tanta importancia como el sonido; ambos se concatenan y de las pausas que se establecen entre ellos se deriva la emoción y los sentidos.

Pero volviendo a la poética de Dolores Castro, observamos que hay una gran coherencia entre la génesis de la palabra arrancada del silencio, y la lucha por mantenerla viva. En su obra asistimos a la develación de las cosas a través del sonido porque en ella sonido y silencio son dos entidades elocuentes. Leamos este otro poema:

Yace la piedra
muda y obediente

y la hierba sólo se mueve hacia la luz.

Vagan los animales
vagan y gritan en medio del azoro
de moverse entre los vivos.

Sólo nosotros
nostálgicos de ayer, anhelando futuro
empezamos palabras bajo el cielo
desobedientes, sordos,
mudos ante el escándalo de la muerte.
(*Poemas inéditos*, p. 132)

En este poema aparece la palabra subversiva que se revela a lo desconocido y busca explicaciones, recurriendo a la inmanencia o a la solidaridad que hay entre las cosas.⁵⁹ La *búsqueda de sentido* transcurre en un ambiente que va de lo inanimado, lo animado y la conciencia. La piedra, mediante una prosopopeya, adquiere características humanas es “muda y

⁵⁸ Citado por Lisa Block de Behar, *Una retórica del silencio*, p. 27.

⁵⁹ María Zambrano en este bello pasaje pareciera explicar el poema de Dolores Castro: “Si la piedra es sólo esta piedra que veo, si mi ver no la mira trasponiéndola en algo que está bajo ella, en algo que la soporta y la oprime, en algo que imprevisiblemente, en un movimiento ascensional, la hace templo, copa del cielo, el hombre, y aun quizá todo lo viviente, se queda sin lugar. (*Op. cit.*, p. 50.)

obediente”, los animales “gritan” en medio de la sorpresa de “saberse” vivos, el hombre forma parte de este mundo porque comparte el espacio con los otros seres, pero lo separa la conciencia que tiene sobre el tiempo. Sabe que hay un ayer, un futuro y un presente. Y este conocimiento sólo puede dárselo la palabra. Los animales viven en el azoro permanente porque son eternos como las vacas de Helios que aparecen en la *Odisea*, los animales no tiene palabra y por eso no tienen historia. En el hombre la certeza de su finitud alimenta su nostalgia y su rebeldía, hace preguntas, cuestiona y se cuestiona, pero nada puede resolver ante “el escándalo de la muerte.”

La conciencia de la palabra se percibe en el poema a partir de la última estrofa. Porque las cosas siguen su ritmo natural integradas al mundo: la piedra yace, la hierba se mueve hacia la luz y los animales vagan. “Sólo” el hombre experimenta una escisión porque padece la nostalgia de la separación o la desgarradura, y para reintegrarse al mundo o al todo, sólo tiene las palabras que va acumulando “empezando” bajo el cielo.

“El poeta lírico --escribe Octavio Paz-- entabla un diálogo con el mundo; en ese diálogo hay dos intenciones extremas: una, de soledad; otra, de comunión. El poeta siempre intenta comulgar, unirse (*reunirse*, mejor dicho), con su objeto: su propia alma, la amada, Dios, la naturaleza...La poesía mueve al poeta a lo desconocido.”⁶⁰

En este poema no hay respuesta al misterio de la vida del hombre en el mundo, el juicio se suspende frente a la sorpresa o al escándalo, o se disuelve en el silencio. La acción de la voz lírica más que resolver una cuestión la plantea, porque acaso la función más alta de la palabra poética consista en preguntarse sobre la identidad del ser, sobre su paso por la vida y, quizá, el resultado de la búsqueda sea la de apresar por un instante la fugacidad. A propósito, comenta Pedro Salinas:

En el lenguaje el hombre existe en un hoy, se vive; se siente vivo en su pasado, hacia atrás, se retrovive. Visto así, el lenguaje ya es mucho más que una actividad técnica, práctica, un medio de comunicación que camina en cuanto logra su cometido circunstancial; es una actividad trascendental; es un hacer de salvación.⁶¹

Otra de las líneas de la poética de Dolores Castro se refiere a la reflexión sobre el “oficio” o, más propiamente, sobre las características de sus poemas. El oficio nos remite a un “trabajo” y también nos ubica en el centro de una polémica nunca resuelta. La pregunta de perogrullo es si el

⁶⁰ Octavio Paz, *Las peras del olmo*, p. 97.

⁶¹ Pedro Salinas, “lenguaje y tiempo” en *Antología de textos sobre lengua y literatura*, p. 25.

poeta nace o se hace, si se abandona a las musas, a la inspiración y al genio o si cumple su faena con las palabras, extrayéndoles el sentido.

Acaso una de las bases para romper la dicotomía entre *nacer* y *hacerse* consista en aceptar que el poeta, ante todo, es un ser que no sólo siente, también piensa y hay en él una inteligencia poética que le permite trabajar con los materiales propios de su oficio. Esta simpleza, sin embargo, no es del todo compartida en la sociedad o en el medio intelectual. Al científico y al filósofo se les da en patrimonio el razonamiento y al poeta se le asigna la parcela del *sentir* para que con ella *Cree su mundo* y se aleje de los asuntos serios que no le conciernen.

No obstante, el oficio del poeta no es incompatible con el pensamiento, del cual se sirve y al cual sirve por otras vías que no son las del rigor científico. "Todo verdadero poeta --escribe Valéry-- es bastante más capaz de lo que en general se sabe, de razonamiento justo y de pensamiento abstracto."⁶² El oficio, en un caso extremo, lo equipara al químico metalúrgico quien para conseguir los perfiles y la luz de un diamante, debe aplicar sus conocimientos y sus técnicas para limpiarlo de las impurezas que tenga adheridas.

Siguiendo el pensamiento de Paul Valéry encontramos que el oficio del poeta se enriquece frente a la diversidad, porque éste no significa una limitación sino la posibilidad de *ser en él*, pero también ser otro:

Sobre este punto llegaría a añadir esta opinión paradójica: que si el lógico nunca pudiera ser más que lógico; y que si el otro únicamente fuera poeta, sin la menor esperanza de abstraer y de razonar, no dejaría tras él ninguna huella poética. Pienso con toda sinceridad que si cada hombre no pudiera vivir una cantidad de vidas que no fueran la suya, no podría vivir la suya.⁶³

El oficio, pues, radica en ser fiel a un trabajo, en este caso al poetizar. La poesía, como se ha dicho, tiene una apariencia de juego, y ese juego obedece a ciertas reglas, que el poeta respeta, pero también rompe para establecer otras. Escribe Alfonso Reyes: "Soy un esclavo de mis propias cadenas --dice el poeta, mientras canta haciéndolas sonar."⁶⁴ Y el canto, el sonido, la composición del texto, etcétera, inician y terminan con las palabras. No hay otra manera de hacer literatura.

⁶² Paul Valéry, *Teoría poética y estética*, p. 99.

⁶³ *Ibid.*, p. 78.

⁶⁴ Alfonso Reyes, "Jacob o idea de la poesía", p. 133.

Una anécdota que ilustra lo que hasta aquí se ha dicho es recuperada por Alfonso Reyes y Paul Valéry en los siguientes términos: un buen día el pintor Edgar Degas, que acostumbraba escribir poemas en sus ratos libres, se acercó nada menos que a Mallarmé y le dijo lo siguiente: "Su oficio es infernal. No consigo hacer lo que quiero y sin embargo estoy lleno de ideas --a lo que el simbolista respondió-- No es con ideas, mi querido Degas, con lo que se hacen los versos. Es con palabras."⁶⁵

Así pues, el oficio está marcado por la conciencia en el uso de las palabras, como se observa en este poema de Dolores Castro:

Son rumiantes, son grises,
tropiezan entre piedras sus cuatro patas:
son rumiantes, son grises mis palabras.

Tienen pastoso corte de hierba machacada.
Arrancan del silencio
y se lanzan
desde una noche larga.

Ahora mismo se amontonan,
ruedan por esa cuesta,
tratan de ver el sol
con sus ojos de piedra
pulimentada.

(*Soles*, p. 87)

En este texto la voz lírica define las herramientas de su trabajo de una manera 'natural', éstas proceden de un ámbito agreste del cual se separan mediante movimientos básicos. Las palabras revisten formas de animal, "son rumiantes, son grises (...) tropiezan entre piedras sus cuatro patas" y en su lucha por *ser* o significar rebasan el silencio y la noche para alcanzar la luz, el sol. En este "leve" proceso se advierte la génesis de su nacimiento. Las palabras son la hierba y también son el animal que se las come, tropiezan con la piedra y a su vez son la piedra "pulimentada", merced al trabajo que se ha hecho con ellas, se desprenden del silencio donde vivían e iluminan la noche de la que proceden. Este juego de paradojas nos muestra el esfuerzo de la creación y también la conciencia de un oficio, la voz lírica se sabe dueña de sus palabras, sabe como "se lanzan" para que brillen "desde una noche larga." Asimismo, el brillo, la luz de las palabras nos remite al recuerdo y a la historia del hombre en el mundo. Castro, a propósito de este

⁶⁵ Paul Valéry, *Op. cit.*, p. 85.

poema afirma: "yo considero que todos vamos por el mundo movidos por el asombro. Las palabras no son más que la experiencia de todos los estratos de la vida. El hombre a penas ha aprendido a pulimentar la piedra, a ejercitar la memoria mediante un oficio."⁶⁶

Significado especial tiene en este texto la imagen y lo tendrá, por sus características peculiares, a lo largo de la obra de nuestra autora. La imagen es un recurso visual, sonoro y auditivo que se crea en la poesía mediante las palabras, esto se dice por las diferencias que dicho recurso adquiere en otras artes, como la pintura o el cine, por ejemplo. También es una síntesis de lo disperso, especialmente en la poesía moderna, porque la imagen puede unir realidades inconexas.

La imagen implica un tratamiento de la luz, un juego con el color, el sonido, y demás sensaciones que pueden provocarla. De hecho las diversas *escuelas* literarias tienen una forma de mirar y de expresar lo mirado; ello podría redundar en una especie de perspectiva visual. Para citar algunos ejemplos más cercanos a nuestra autora se debe recordar el 'cansancio' de la mirada ante las imágenes modernistas y su colección de pedrería luciente.

Pero la forma de ver, aunque pareciera estar representada por la fijeza, también puede ser dinámica. Escribe Octavio Paz: "la imagen poética reproduce la pluralidad de la realidad y, al mismo tiempo, le otorga unidad."⁶⁷ Se dice que la imagen no se puede describir ni interpretar porque se destruye o se rompe su magia, pero ella misma engloba un pensamiento mediante la aprehensión y la puesta en diálogo de lo diverso y de lo opuesto. La imagen, agrega Paz: "es un recurso desesperado contra el silencio que nos invade cada vez que intentamos expresar la terrible experiencia de lo que nos rodea y de nosotros mismos."⁶⁸

Por otra parte, se dice que ante la exuberancia sobreviene la austeridad, y ante el exceso la contención. En todo caso parece saludable sintetizar la luz que provocar una eclosión de fuegos de artificio. Esa parece ser la lección de José Juan Tablada al ámbito de las letras en lengua castellana, cuando les robó el pequeño fuego del haikú a los japoneses e iluminó a nuestra poesía con incendios diminutos. Todavía recordamos con la pupila estas tres cristalizaciones elaboradas, a semejanza de la estructura clásica:

⁶⁶ Entrevista realizada por nosotros.

⁶⁷ Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 108.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 111.

<p>El pavo real Pavo real, largo fulgor por el gallinero demócrata pasas como una procesión...</p>	<p>El saúz Tierno saúz casi oro, casi ámbar, casi luz...</p>	<p>Sandía Del verano, roja y fría carcajada, rebanada de sandía.</p>
--	--	--

Esta influencia, si no fue explícita en nuestra autora, sí se percibe de una manera indirecta. Los poetas posteriores a Tablada optaron por la medida e hicieron uso de ese pincel fino del que hablaba Villaurrutia. Fue el caso de Ramón López Velarde, de Efrén Rebolledo⁶⁹ y del propio Xavier Villaurrutia para quienes el paisaje no necesariamente es una realidad externa sino que tiende a subjetivarse y nos muestran la sensación --que a veces pudiéramos tocar--, como nos ocurre frente a un cuadro impresionista.⁷⁰

En el poema que nos ocupa asistimos al dominio de lo gris; las palabras son grises y parecen absorber o asimilar al resto de las cosas, como a las piedras y la hierba. Luego se establece un contraste con la sombra, porque el discurso parte del umbral de la noche y las palabras conservan la grisura de ésta por estar situadas en la linde, pero aspiran a la luz: "tratan de ver el sol/ con sus ojos de piedra/ pulimentada."

En el primer capítulo de este estudio decíamos cómo Xavier Villaurrutia encuentra que la poesía mexicana tiene su color y su hora crepuscular y, aunque en lo general creamos que su planteamiento no implica a todos los autores, con la poética de Dolores Castro hay cierta correspondencia, por eso lo retomamos aquí:

La poesía mexicana tiene también su color (...) es un color gris, un color gris perla. No quiero decir que haya ausencia de colores parecen deleitarse dentro de los grises, suavizarse, matizarse en ellos (...) no sé qué me lleva a pensar que el ópalo es la piedra preciosa que puede simbolizar la lírica mexicana, con sus luces amortiguadas por la entraña de la piedra.⁷¹

Las palabras de Villaurrutia no sólo describen un hecho, también aluden a una actitud, la del poeta frente a la creación. Esta actitud se refiere a la modestia, a la búsqueda de los espacios

⁶⁹ Villaurrutia en su prólogo a los *Poemas escogidos* de Efrén Rebolledo encuentra similitudes entre este poeta y Tablada, del primero considera su imagen vibrante y sensual, en el segundo encuentra un espejismo dorado.

⁷⁰ Sobre la importancia del paisaje, Castro opina: "El paisaje está dentro de uno y se señalan --en su obra-- los contrastes entre Zacatecas y las ciudades conocidas. A pesar de que viví la experiencia del mar desde un barco y estuve en Europa, la raíz está en Zacatecas --nexo 'espacial' con López Velarde." (Mariana Bernárdez, *Op.*, cit. p.14)

cerrados y sombríos en donde el poema y la poesía inician su proceso de gestación. De hecho el color gris es símbolo de sencillez y de humildad. Ante los poemas sonoros y brillantes que se declaraban a la mitad del día --por ejemplo los de índole modernista, los de Neruda o incluso los de Pellicer-- Villaurrutia y Dolores Castro apuestan a la medida, a la contención lírica y a la media luz⁷¹. Valga esta otra muestra para reafirmar el sentido que la imagen tiene la obra de nuestra autora:

Mañana
Entre los pozos
de luz
esta mañana opalina
de ópalo lechoso,
en la que apenas al nacer
mueren los pasos
y no hay grito que dure.
Aun el zureo de la tórtola
pierde su eco
y en el humor acuoso de los ojos
se detiene la niebla.

(*Las palabras*, pp. 122-123)

El poema se construye a partir de una imagen que lo envuelve: la niebla. Ésta limita los pasos, el grito o el eco de la tórtola. La bruma se planta frente a los ojos e impide la mirada y confunde los objetos.

Si tuviéramos que buscar el emblema o el símbolo que aglutinara la poesía de Dolores Castro en una imagen y en una actitud, tendríamos que recurrir, precisamente, a la tórtola o a su variante mexicana, la torcaza. Esta ave, lejos de tener los esplendores del cisne verleniano, que se apropiaron con tan venturosa fortuna los modernistas, es gris, sombría y, a veces, melancólica. No confunde su presencia sobre la ternura flexible de los lagos, sino en los arrabales de la ciudad. Esta ave tampoco tiene la hondura del búho meditativo de Enrique González Martínez, más bien

⁷¹ Xavier Villaurrutia, "Introducción a la poesía mexicana", p. 765.

⁷² En el epílogo a la reeditada antología *Laurel*, Octavio Paz recuerda la posición de dos poetas con estéticas opuestas: "Neruda veía a Villaurrutia como se ve a un curioso coleóptero; a su vez, Xavier lo veía como a un brontosaurio." (p. 487) Nos imaginamos ese singular encuentro entre estos personajes (algo así como el choque de la primera mirada entre Cardenio y don Quijote): uno tratando de formar conciencias mediante un "canto general" y aéreo y el otro "cristalizándolas" desde una posición --según el chileno "falsamente pura y artificiosa". Incluso el propio Paz describe el vértigo que Neruda le causaba --y que él ocasionará después a los poetas jóvenes--: "El peligro de la amistad con temperamentos de esta índole es que ellos, como ríos en perpetua crecida, se desbordan y derraman sobre los espacios libres; para hacer frente a esta continua inundación no tenemos más remedio que levantar diques y muros." (*idem*).

apura sus "verdades ácidas" en "aceras de sueño." En fin, esta ave es testimonio de humildad y de sobrevivencia. A menudo nos sorprende su temblor como si fuera un puño de tierra entre las manos que de pronto, mediante un soplo, se hubiese decidido a volar y a cantar.⁷³

Otro poema que nos permite concluir con lo que hemos llamado la conciencia del oficio, donde confluyen las imágenes y el silencio, es el siguiente:

Las palabras
 agujeros negros
 música de tinieblas
 piedras lanzadas sobre conciencias
 amplias como un atrio
 en donde todos los vientos se dan cita.

Las palabras
 serpentean bajo los filos de los años
 húmedas, encendidas
 entre las comisuras de los labios.

(*Las palabras*, p. 119)

Este poema tiene un contenido declarativo directo. Su sintaxis es contundente y el sentido puede parecer lineal. En ambas estrofas el sujeto es el mismo: las palabras, el resto describe sus atributos. De hecho en un simple cuadro se pueden enumerar los calificativos que reciben:

Las palabras	Las palabras
agujeros negros música de tinieblas piedras lanzadas amplias	serpentean húmedas encendidas

No obstante, la primera estrofa carece de una oración principal y es, por eso, un sujeto cuyo predicado se aprecia en la segunda. Así, la idea central parece ser esta: "Las palabras/ serpentean bajo los filos de los años." Esto es, se sobreponen al tiempo, gracias a los atributos que comportan, porque se mueven entre fuerzas contrarias y esta contrariedad las sustenta. De este modo, las palabras poseen la opacidad y la luz, el silencio y la dureza de la piedra, pero también son el sonido que provee la música; se deslizan sigilosas como la serpiente para burlar el tiempo

⁷³ "La tórtola --comenta Castro en entrevista-- representa la imagen de lo que yo quiero decir. Este pájaro, a veces, se mueve con lentitud y tiembla, su canto no es estridente, sino una queja suave, cotidiana. Se sobrepone con facilidad a los diversos rigores de la vida. La tórtola también representa los límites de mis poemas porque no pone huevos de avestruz. No podría."

y se encienden con la voz discreta: entre las comisuras de los labios. Así pues, las palabras de Dolores Castro nacen del oficio, de la convicción, del esfuerzo que supone estar vivo y tener conciencia de ello.

Por último, en la poética de Castro aparece una crítica más o menos directa a los escritores e intelectuales que escriben de manera fácil y sin ninguna correspondencia con sus experiencias reales o con la vida. Para ella, se debe recordar, la poesía es una manifestación de sinceridad y sencillez. Por eso rechaza la impostación y la grandilocuencia, pero además rechaza el ejercicio de la palabra al servicio de las burocracias en el poder.

La autora en diversas charlas ha dejado entrever su perfil ideológico y político. Éste se fue edificando en una tradición liberal heredada de su abuelo y su padre.⁷⁴ Dentro de la gama de personajes posrevolucionarios ha expresado simpatías por la obra educadora de José Vasconcelos y por el proyecto nacionalista y popular de Lázaro Cárdenas. En contraste, vio en la época de Miguel Alemán la hipocresía y la simulación hechas gobierno, y no ha dudado en considerar al PRI y su sistema como una dictadura de estado equiparable a la que tuvo España con Francisco Franco.⁷⁵ En otro momento confiesa --citando a su amigo Alejandro Avilés-- que lo malo de una dictadura de partido es que, a diferencia de las que surgen de un golpe de estado, ésta no se acaba nunca --ahora diríamos que no se acaba mientras no sea sostenida y sustituida por un partido de derecha.

Este sistema fue el que protagonizó los hechos del 68 y el que resistió ese choque, gracias a la simulación revolucionaria, para "reformarse" en las tres décadas venideras. Dolores Castro recuerda, y de algún modo denuncia, a esa clase de intelectuales orgánicos, que le dieron, y le siguen dando, 'solvencia moral' al sistema. Escribe:

**Son de esas colas que el ratón esconde
Hablar, hablar.**

⁷⁴ Castro expone: "mi papá y mi abuelo habían sido liberales, pero de los buenos." (Pedro Antonio Armendáriz, *Op. cit.*, p. 13)

⁷⁵ De su estancia en España, en la década de los cuarenta, recuerda: "teníamos miedo de los franquistas porque iba uno en un tren y de pronto atrapaban a alguien los guardias y se lo llevaban, veíamos la cara del que habían atrapado, y ay... nosotras (Rosario Castellanos y ella) estábamos ilegales, no había relaciones diplomáticas con México." (*Ibid.*, p. 28)

Bonito y adobado.

Palabras grandes
y de flor marchita.

Palabras que perdieron la cola
por esa misteriosa
adaptación de las especies
que a unos torna rabones
mientras a otros
les da gran boca.

(Soles, p. 89)

Como se ve, es un poema de tono irónico. Su tema es el uso de la palabra como discurso vacío, pero a la vez adornado; compuesto para ocultar lo que se ha hecho y no conviene difundirlo. Las palabras, el discurso, las actitudes se transforman en "esas colas que el ratón esconde." Cuando logran disimular --los intelectuales y los poetas, probablemente-- su prosapia, unos se vuelven rabones, enmudecen, y otros siguen hablando sin sustento.

La lectura de este texto, y del que sigue, nos permite intuir una relación con la obra del chileno Nicanor Parra. Como se sabe, este poeta escribe sus antipoemas recurriendo a tópicos y situaciones poco consagrados en la costumbre del poetizar, donde destaca el humor, el desenfado, la picardía y la palabra o antipalabra poética que *desrealiza* la sensación estética, aunque sea en parte, y se reviste de ironía. La antisolemnidad de los poemas se convierte en uno de sus atributos.⁷⁶

⁷⁶ "Pero, ¿qué es un antipoema? --Se pregunta Hugo Montes-- El término dice bien de su carácter negativo, de su rechazo a lo que normalmente se considera poético (...) Veámoslo a propósito del lenguaje de la antipoesía. Hay, desde luego un distanciamiento consciente de la lengua tradicionalmente considerada literaria. Se opta por la expresión coloquial y cotidiana proveniente del decir de la calle o del mercado..." (Nicanor Parra, *Poesía y antipoesía*, int. Hugo Montes, pp. 15-16). Por otra parte, la poética de Parra queda definida es este breve poema:

La montaña rusa

Durante medio siglo
La poesía fue
El paraíso del tono solemne.
Hasta que vine yo
Y me instalé con mi montaña rusa.
Suban, si les parece.
Claro que yo no respondo si bajan
Echando sangre por boca y narices.

(*Poesía y antipoesía*, p. 57)

Leamos este poema de Castro:

Intelectuales, S.A.

Mientras tú trabajas,
yo pienso por ti.

Y si tú sufres,
yo sufro por ti.

Y si tú no comes,
yo ya comí.

Y si te matan
yo no morí.

(Soles, p. 89)

El tono de este poema, como en el anterior, es directo e irónico. Los intelectuales se agrupan, ahora, en una cofradía muy característica en nuestras sociedades capitalistas. Este grupo de notables tienen "conciencia" de su relevante papel frente a los otros, pues "piensan" y esto les permite acompañar, a los que no comparten las mieles de 'la razón', a los que se mantienen en la caverna, en su dolor. Sin embargo, cuando se debe compartir la pobreza, la miseria, la necesidad de comer, se opera un cambio; ahí el desvalido va solo, también va solo en la lucha por una sociedad mejor.⁷⁷

Hasta aquí hemos visto como se entrevé en la obra de Dolores Castro una especie de conciencia social, también señalábamos que ésta más bien se da en términos biográficos y no tanto en su obra. La ideología, entendida como el "conjunto de ideas fundamentales que caracteriza el pensamiento de una persona, colectividad o época"⁷⁸ sufre en su obra un proceso de opacidad, esto es, prácticamente está borrada porque sus textos están volcados sobre la poesía misma. De este modo, en muchos casos sus poemas son herméticos o, si se atisba una leve denuncia ésta se disuelve en el humor. La suya no es una obra cercana a la literatura de compromiso. Aunque en nuestras letras ha habido buenos ejemplos de poetas con un alto grado

⁷⁷ "Cuando escribí 'Intelectuales, S.A.' --comenta Castro en entrevista-- pensaba en los intelectuales del Cono Sur y también en el sistema político mexicano de los años sesenta y setenta. Pensaba en los intelectuales que preferían ignorar las nuevas atrocidades...y es que la evasión es muy tentadora. Esto no quiere decir que haya uno de comprometerse, basta con que seamos fieles a la verdad."

⁷⁸ *Diccionario de la Real Academia.*

de conciencia social e incluso han llegado a ser estimables y maestros de generaciones, como Efraín Huerta, Rosario Castellanos, Margarita Paz Paredes, etcétera.

Ciertamente la obra literaria se integra de preconstruídos culturales que comportan valores éticos, estéticos e ideológicos, el problema parece agudizarse cuando las ideas se convierten en programa y buscan despertar conciencias e incitan a la acción, esto es, se concibe a la literatura como propaganda. Es difícil sustraerse a los problemas (pobreza, marginación, injusticia) que ameritan ser solucionados, pero también es muy complicado tratar de resolverlos mediante la literatura.⁷⁹

En México, la literatura ha vivido un proceso adjunto a las luchas reivindicativas, son ejemplo de ello la novela de la revolución, los textos que aluden al indigenismo o a la lucha de partido, es el caso también de algunas obras de José Revueltas.⁸⁰ Vistas a distancia, estas obras se recuerdan, y se leen, por lo que tienen de literario. En la política, parafraseando a Valéry "la pasión anula el acto" y el acto del poema, hasta cierto punto, es intrínseco, se concreta con el uso del lenguaje, el sentido y la emoción que genera, como base de la percepción estética.⁸¹

Incluso la buena voluntad del poeta, desde el poema, sale sobrando, porque la realidad es más compleja que las incursiones que pueda hacer en ella. Se dice que el joven Miguel Ángel Asturias llevó a Francia la palabra indígena a través de una serie de cuentos que pretendían recuperar la voz de los ancestrales pueblos mayas y Valéry, al leerlos, descubrió el hechizo de una *pesadilla tropical* y le aconsejó volver a sus fuentes.

Una cosa son los grandes y reales problemas que padecen los pueblos y otra que el poeta los deba resolver. A lo largo de la historia los crímenes se convierten en anécdotas. En cambio, sin exagerar el esteticismo, un poema breve --como dijera Paz-- puede ser un taladro que traspase los muros del tiempo.

⁷⁹ "Para hablar de la cuestión social --comenta Castro en entrevista-- hay que incorporar hasta la médula la esencia universal de justicia, a partir de ello se disuelve lo transitorio y queda lo fundamental. Lo que es común a todos los hombres."

⁸⁰ Cf. José Luis Martínez, *Literatura mexicana. Siglo XX (1910-1949)*, pp. 61-67.

⁸¹ Vasconcelos opina que "La literatura debe ser, fundamentalmente, protesta." (Emmanuel Carballo, *Op. cit.* p. 5). Considera que las grandes obras sólo se generan en una sociedad libre y, mientras esto no sucede, el escritor debe, de algún modo, denunciar la opresión.

La problemática social, como se ha dicho, no es ajena a Dolores Castro, pero en su obra es un *dilema adjunto*. Y no es que ésta carezca de importancia, es que hace más callándolo, es que siendo buena poeta en un país en que la poesía femenina carecía de oficio, ya es generosa su contribución. De todas formas en las anécdotas, que se producen a partir de la injusticia y del encono ideológico, conocemos las cuestiones palpitantes que preocupan a nuestra autora. Castro recuerda a Diego Rivera: "A Diego también lo expulsaron del PC, y cuando lo expulsaron les dijo: yo creía que la revolución era para todos, pero por lo visto no es más que para los revolucionarios."⁸² Lo mismo ocurrió con Revueltas, cuya inteligencia y capacidad de cuestionamiento fue intolerable para los precursores de la tolerancia, fue desalojado del Partido Comunista en dos ocasiones. Hizo de la cárcel su lugar de residencia, según declaró, ésta había significado para él "una especie de beca oficial".

De este modo, el "contenido social" en la obra de Castro pareciera implicar una toma de postura desde la conciencia. Ser conscientes no necesariamente nos debe llevar a la praxis. En la historia de la filosofía hay doctrinas ilustres que eligen el camino de la introspección o el estoicismo como una de las vías para acceder al ser y para dejar que el mundo se realice como es. En todo caso, las esferas de la acción no tienen por qué volverse unidireccionales.

Por último, leamos este poema donde "lo social" pierde el referente inmediato y adquiere una dimensión casi ontológica:

Camaleones de raza,
comedores de aire
invisibles,
olvidados entre los maizales

que ladean la cabeza
con alegría de gallo
si el sol sale.

Allí están bien.

Silencien sus estómagos vacíos.

El hambre es necia
necesidad
del cuerpo, no del alma.

⁸² Pedro Antonio Armendáriz, *Op. cit.*, p. 25.

¡Siempre habrá pobres, cállense!
(Soles, p. 88)

La apertura del poema ocurre en el verso final mediante una exclamación, que también parece una sentencia. No obstante, ésta nos conduce a la ambigüedad, ¿a qué clase de pobres alude la voz lírica? Acaso una pista se encuentre en estos versos: "El hambre es necia/ necesidad/ del cuerpo, no del alma." Esta idea se puede relacionar con los pobres que, aparentemente, buscan el sustento diario y básico de su subsistencia. Sin embargo, el deseo de subsistir no implica la satisfacción de las necesidades porque éstas tienen su justificación en sí mismas. El hambre es una condición, la pobreza es otra condición; ambas son "necias" y paralelas; y parecieran ser congénitas en el hombre.

Se percibe aquí un planteamiento escéptico porque el alma es ajena al prurito del deseo inmediato. El alma trasciende la "necedad" y comparte las características del camaleón: su indiferencia, su metamorfosis, su olvido, su búsqueda de la luz. El camaleón es una criatura sabia que engaña a su estómago vacío con bocanadas de aire, que ocupa un lugar privilegiado en la altura y desde ahí el mismo se convierte en un nexo de la luz con las sombras, en un eslabón entre la tierra y el cielo. Los camaleones celebran el ciclo de la vida y por eso: "ladean la cabeza/ con alegría de gallo/ si el sol sale." La voz lírica concluye: "Allí están bien." Luego se establece una analogía entre estos seres y los pobres, les ordena: "Silencien sus estómagos vacíos." Este verso divide al poema en dos porciones y establece una simetría.

El último verso es perturbador por la carga semántica que comporta: "¡Siempre habrá pobres, cállense!". De hecho esta línea tiene dos partes, en la primera se enuncia una convicción, y en la segunda hay una orden, un imperativo. La pobreza es una palabra democrática que alude a todos. Hay pobres con bienes, pobres sin bienes, pobres sin amor, pobres con amor, pobres de espíritu, etcétera.

En el ámbito cristiano la pobreza es una virtud: "Bienaventurados vosotros los pobres, porque vuestro es el reino de Dios/ Bienaventurados los que ahora tenéis hambre, porque seréis saciados. Bienaventurados los que ahora lloráis, porque reiréis."⁸³ Así podría uno preguntarse ¿qué sería de

⁸³ San Lucas 6, 21-22.

las religiones sin sus pobres? Acaso un alma tan noble como fue la madre Teresa de Calcuta nos responda, con su obra, esta cuestión. Se dice que su pasión por los pobres y los menesterosos fue extrema, que cuando iba a Roma se escapaba del Papa y se iba por los tugurios a rescatar mendigos ¡cómo si en la India no tuviera suficientes! Se dice, también, que les ofrecía techo, comida y curaba sus heridas, pero cuando un mendigo era sano y trataba de incorporarse a la vida útil, ella se enojaba mucho porque aquel miserable salía de la condición que Dios le había deparado, ¿cómo pues justificar la caridad?

Pero hay otra cuestión que acaso hubiera alegrado a la madre Teresa y es que muchos de los pobres desean seguir siendo pobres, pero con una variante. Hay penitentes --como dijera Dostoievski-- que se vuelven miserables. Luis Buñuel retrató muy bien el asunto en sus cintas *Viridiana* y *Los olvidados*. De este modo, la lente surrealista parece que ve en la pobreza no la realidad, sino la esencia del hombre.

En este sentido, efectivamente siempre habrá pobres porque hay una especie de "secularización de la pobreza", también de la ignorancia o su atenuante la inocencia como virtudes inherentes a ella. Pero habrá pobres incluso a despecho --y por desgracia-- de las teorías que buscan la equidad económica y el reparto de los medios de producción. Los ensayos, en este sentido, fracasaron y la utopía que combatió Marx creyendo que había descubierto las leyes de la historia, parece haberlo devorado.

Suponemos que a todo lo anterior alude el verso de Dolores Castro: "¡Siempre habrá pobres, cállense!" Esto queda claro cuando coincidimos en que la poesía para ella no es una fuga, una coquetería social o "un refugio para el dolor", es más bien conciencia y fidelidad a la palabra.

Por último, leamos su opinión en torno a la cuestión social en la literatura:

Desde luego que la realidad y la historia influyen a la literatura, pero también se da el proceso inverso. Porque ante todo, el hombre que escribe lo hace desde adentro de sí mismo; expresa lo que es el SER y el tiempo interiorizados y decantados. Si la época entra demasiado, las obras y los escritores se olvidan... Por eso, cuando un poeta o un escritor habla más sobre su yo personal, exhibiéndose como individuo 'corriente', desdeña la verdad universal que, paradójicamente subyace en él, pero en lo más profundo de su ser. En esa profundidad el tiempo y el espacio se constriñen y todos los hombres son semejantes. Ahí está la raíz clásica del gran arte. Lo demás consiste en hacer documentos sociales...⁸⁴

2. 4 POÉTICA, ESTILO Y LENGUAJE LITERARIO

Un poeta es un mundo, una forma
única de girar en el universo
siguiendo un ritmo propio, de
acuerdo con la luz de las esferas que
oscuramente persigue.

Dolores Castro

La poética de un autor, entendida como un programa, puede o no verificarse en los textos que realmente escribe, y ésta, así considerada, no tendría relación con su estilo porque el estilo se representa en la disposición discursiva de las obras. No obstante, si pensamos en la poética en el sentido de estructura y la asociamos con la estilística, se reconocerá que ambas disciplinas tienen una base común: la ciencia del lenguaje o la lingüística. Las dos describen el hecho literario, aunque las aproximaciones a él sean diferentes. En todo caso, nos interesa conjuntarlas para que nos permitan esclarecer las correspondencias que hay entre la poética personal de la autora y su estilo.

En este sentido, se procurará responder a algunas de las apreciaciones que ha hecho la crítica, y que se consideran justas, como son: que su obra se caracteriza por la sencillez, la brevedad, la intensidad, la captación del instante, la contención lírica, etcétera; rasgos que producen "una poesía desprovista casi por completo de artificios, un discurso directo en donde el ritmo se halla subordinado a la creación de un ambiente íntimo."⁸⁵

Dicho de modo general, la estilística es la ciencia que estudia el estilo; ⁸⁶ es decir, las peculiaridades lingüísticas que pueden nacer de la desviación de una norma, pero que se convierten en el rasgo distintivo de una época literaria, una obra, un conjunto de obras, o un autor.

Entre los fundadores de esta disciplina destacan, Karl Vossler y Leo Spitzer. El primero considera que el estilo personal de un autor está sujeto a determinismos de carácter histórico,

⁸⁴ Entrevista realizada por nosotros.

⁸⁵ Dolores Castro, *No es el amor el vuelo*, pres. de Manuel Andrade, p. 14.

⁸⁶ Francisco Montes de Oca define el estilo de este modo: "Es la unión del fondo y la forma de la obra literaria, la resultante de la fusión del pensamiento y del lenguaje. Todas las facultades del escritor dejan marcado su sello característico en la obra literaria. Cada escritor se distingue por su estilo como cada hombre por su fisonomía." (*Teoría y técnica de la literatura*, p. 56)

mientras que el segundo se inclina por la expresión individual, influida por factores de carácter psíquico.⁸⁷

Por otra parte, Amado Alonso hace una bella exposición sobre la materia en su famosa "Carta a Alfonso Reyes sobre estilística"; aquí expone que el objetivo de esta disciplina es buscar un conocimiento íntimo de los textos a través de una lectura inmanente, misma que procurará revivir la emoción experimentada por el autor al momento de crear su texto. De este procedimiento también era partidario su predecesor, Leo Spitzer, quien a partir de la lectura indagaba aquellos elementos del sistema de expresión que hubieran despertado su curiosidad. El acercamiento "desinteresado" posibilita compartir una experiencia vicaria, o vivencial, desde la obra y es un punto de partida para su "comprensión". Por otro lado, Dámaso Alonso, considera la intuición como un medio para lograr el conocimiento del texto poético: "Las obras literarias no nacieron para ser estudiadas sino para ser leídas y directamente intuitas."⁸⁸ Dicha intuición permite, en último término, revivir la emoción que les dio origen, porque el poeta vive los sentimientos y a la vez los contempla en la obra creada.

"La estilística atiende --escribe Amado Alonso-- preferentemente a lo que de creación poética tiene la obra estudiada, a lo que de poder creador tiene un poeta."⁸⁹ Este "poder creador" se manifiesta en el sistema expresivo que lo mismo incluye a los temas como al tratamiento que de ellos se hace. En otros términos, podríamos decir que incluye al *qué dice* y *cómo lo dice*. Y de la interrelación de ambos componentes puede surgir una obra artística de cualidades estéticas.

Sin embargo, y pese a todo el empeño y los aportes que hicieron tanto Dámaso como Amado Alonso, uno puede preguntarse qué es eso de "creación poética", cómo se define, cuáles son sus características frente a obras "no poéticas". El método estilístico suele ser descriptivo, se ocupa preferentemente de la poesía y menos de la prosa. Sus análisis suelen ser únicos como las

⁸⁷ Cf. Alicia Yllera, *Estilística, poética y semiótica literaria*, pp. 19-24. Esta autora también recuerda otras acepciones de estilo; así Barthes opina que éste es la expresión del 'yo' profundo del autor. En tanto que la clásica frase de Buffon suponía que "le style est l'homme", misma que Ermilo Abreu Gómez considera incompleta: Su concepto --dice-- fue un poco miope (...) No se le ocurrió, no se le podía ocurrir, relacionar el estilo con la arquitectura de la obra, ni con la índole del idioma. Olvidó que estos elementos son substancia ineludible del estilo literario." (*Discurso del estilo*, p. 12)

⁸⁸ Dámaso Alonso, *Poesía española*, p. 37.

⁸⁹ Amado Alonso "Carta a Alfonso Reyes sobre estilística" en *Materia y forma en poesía*, p. 81.

mismas obras que estudian y cuando las estudian las eligen, sobre todo, clásicas porque llevan de por medio la ventaja, en algunos casos, de la valoración preestablecida --aunque se debe reconocer, no obstante, la revaloración de Góngora por Dámaso Alonso. No obstante, la noción de estilo entendido como el conjunto de rasgos que diferencian una escritura en particular⁹⁰ es importante como concepto para el desarrollo ulterior de este trabajo.

Por otra parte, la noción de estilo comparte con la de *lenguaje literario* la dificultad de su definición, incluso, juntas, corren el peligro de su inexistencia, dado que ha sido casi imposible establecerlas. Si el estilo es la marca distintiva de un poeta, esta singularidad se verifica a través de un lenguaje literario. Entonces, la cuestión se transfiere, pero no se aclara hacia la naturaleza de éste último. Sobre el tema Arturo Souto considera lo siguiente:

El lenguaje literario no es algo *sustancialmente diferente* al común, sino el *uso extraordinario* que se hace del mismo, algo que aspira a ir más allá de la comunicación inmediata y práctica, algo que quiere trascender y perdurar. El lenguaje poético es, además, una desviación del diario; lo raro respecto a una norma, lo aberrante por contraste con el uso estándar de una lengua.⁹¹

En la cita anterior se encuentra la síntesis de lo que es el lenguaje poético, su origen descansa en la lengua común⁹² y se separa de ella por el uso especial que hace el poeta del idioma, mediante ciertas transgresiones de las normas o reglas, dichas rupturas pueden ser de carácter fonológico, sintáctico, semántico, lógico, etcétera. Esta desviación de las normas también se debe a que el lenguaje ordinario normalmente comunica mensajes en sentido recto y con un propósito determinado, mientras que la comunicación literaria excede el plano denotativo y se instala en la connotación o la polisemia.

Ahora bien, la pregunta sería ¿cómo se construye el lenguaje literario? Una respuesta aproximaba, aunque debatible, la proporcionó el lingüista Roman Jakobson para quien "*La función poética* --entendida como el uso particular que hace del lenguaje el creador-- *proyecta el*

⁹⁰ Cf. Dámaso Alonso, *Op. cit.*, p. 582.

⁹¹ Arturo Souto, *El lenguaje literario*, p. 15.

⁹² Muchos consideran que el lenguaje cotidiano no está exento del juego metafórico de tal modo que resultaría casi imposible establecer una frase o expresión neutra, como norma para, a partir de ella, fincar el principio de desviación. Mircea Marchescou opina que hay entre los críticos y lectores una predisposición a considerar literarias algunas obras y a descartar otras, escribe: "Al preguntarse por lo que

*principio de la equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación.*⁹³ De entrada esta afirmación puede dejarnos perplejos, pero si retomamos las dos palabras subrayadas y pensamos en la actitud del poeta a la hora de escribir, encontraremos que éste se sirve del vasto idioma, pero no lo usa todo a la vez --lo cual sería imposible-- sino que, al momento de iniciar su tarea, hace una *selección* del paradigma lingüístico y después una *combinación* de las palabras en el sintagma o frase poética de acuerdo con un propósito comunicativo, anímico, persuasivo, etcétera. Luego, si pensamos en el poeta tendremos que reconocer que previamente tuvo una actitud; una predisposición emotiva que la llevó a buscar una manera de expresar lo que estaba sintiendo.

Hasta aquí el esquema parece lógico y claro, sin embargo nos describe solamente los mecanismos pragmáticos o de operación: el creador selecciona y combina, luego crea el lenguaje literario. No obstante, falta saber cuáles fueron las actitudes y los procesos psíquicos que lo condujeron a usar tal adjetivo, tal metáfora, tal imagen, etcétera. Esto último, nos llevaría al viejo asunto de que todo creador, a parte de la predisposición y la actitud, requiere de genio.

Tanto los conceptos de estilo como de lenguaje literario tienen un componente general y otro específico, es decir, lo mismo se refieren al hecho literario que a la obra de un autor en especial. Para Raúl H. Castagnino "El estilo de una obra es la resultante de los contenidos, las estructuras y la expresión decantados por la personalidad del creador"⁹⁴, mientras que Arturo Souto opina que el lenguaje literario no es diferente al cotidiano salvo en el uso que el poeta hace de él. Como se ve, ambos conceptos se complementa y definen la naturaleza de un texto.

Merced a lo que se ha expuesto ahora se analizará el siguiente poema de Dolores Castro:

Sobre el plumaje gris
una gota de sangre delata
que hay una herida abierta.
Bajo el ala que tiembla
esconde su terror
la cabeza

hace de un mensaje verbal una obra *literaria*, el investigador habla de un saber ya adquirido: se sabe que el texto que se analiza es un texto literario." (*El concepto de literariedad*, p. 55.)

⁹³ Roman Jakobson, "La lingüística y la poética" en Thomas A. Debeok, *Estilo del lenguaje*, p.138.

⁹⁴ Raúl H. Castagnino, *El análisis literario*, p. 244.

Entre el ir y venir de las respiraciones
sólo un coágulo grande de pena.
La vieron ya,
los picos se adelantan.
A uno y otro lado las cabezas.
Y como de puntillas,
se lanzan.
¡Qué furia desatada
contra tal impotencia!
Junto con ella
despedazarían
la propia muerte:
si pudieran.

(*La tierra está sonando*, p. 45)

La estructura del texto se divide en dos partes. La primera comprende las tres estrofas iniciales, donde se describe *el hecho*; la segunda incluye el resto de las estrofas y en ella comienza la "acción", misma que se advierte a partir del noveno verso: "La vieron ya." El tema planteado podría reducirse a una palabra: ataque. Es decir, hay una ave herida que sufre la agresión de las otras y ante la embestida no puede hacer nada para defenderse. Hasta aquí lo que aparece es una anécdota extraída del ámbito cotidiano, pero el modo en que se recrea es lo que atrae nuestra atención.

En la primera parte del poema se describe al "sujeto" mediante una sucesión de imágenes creadas con adjetivos sobrios como "plumaje gris" o bien una frase adjetiva: "sólo un coágulo grande de pena" que nos permiten aproximarnos gradualmente a él. Así, la mirada se suspende ante la ingravidez del ave que padece las consecuencias de su herida. Luego percibimos un leve movimiento y el dolor que le ocasiona el ala lastimada, seguido del miedo ante un posible ataque. Después asistimos a una especie de síntesis que enfatiza el estado presente del "sujeto": "Entre el ir y venir de las respiraciones/ sólo un coágulo grande de pena."

El siguiente momento se singulariza por el ataque: los otros animales, que han detectado la debilidad de su víctima caen sobre ella con velocidad inusitada. Y a la síntesis hecha por la voz lírica sucede la exclamación y la sorpresa representadas mediante una paradoja: "¡Qué furia desatada/ contra tal impotencia!" estos versos nos conducen al cierre del texto que mediante una hipérbole, nos transmite el grado de violencia percibido: "Junto con ella/ despedazarían/ la propia muerte:/ si pudieran."

Ahora bien, aparte de la estructura y su relación con el tema a lo largo del texto aparece el tratamiento expresivo. Si hay una figura que pudiéramos llamar fundante del poema ésta sería la sinécdoque. A través de ella, el texto oculta lo evidente y vuelve novedoso lo cotidiano. Como se habrá observado, en el poema se alude a las aves, pero nunca se les nombra. Las intuimos mediante la información gradual que aparece: "el plumaje", "la cabeza", "los picos", etcétera. Hay pues una indeterminación que se suple mediante los efectos y las acciones que se transmiten. Estas ambigüedades se refuerzan a través de artículos indefinidos "una gota de sangre", "una herida abierta", "un coágulo grande de pena". A esta construcción de misterio también contribuye la sintaxis; por ejemplo, en la primera estrofa el sujeto aparece en el segundo verso y reorganizada la oración bajo una sintaxis "normal", quedaría así: "una gota de sangre delata /sobre el plumaje gris/ que hay una herida abierta." En la que sigue lo encontramos al final: "La cabeza/ esconde su terror/ bajo el ala que tiembla." En la tercera los infinitivos adquieren categoría de sustantivos, mientras que el verbo se elide y lo que encontramos es una frase que enfatiza el movimiento y el dolor: "Entre el ir y venir de las respiraciones/ (hay) sólo un coágulo grande de pena." En la cuarta estrofa, que es la de la acción, hay tres oraciones cortas que describen el dinamismo de los hechos, mientras que en la última: "se lanzan", hay un sujeto implícito.

En una apreciación general del poema, se debe reconocer su 'sencillez', la cual se manifiesta por varias razones. En primer lugar el léxico es accesible, no hay palabras que ameriten una búsqueda acuciosa en el diccionario. La adjetivación, como marca de estilo, consiste en el uso deliberado de sustantivos en lugar de adjetivos: 'terror', 'pena', 'puntillas', 'impotencia'; con ello se gana en contundencia y fuerza expresiva.⁹⁵ Por último, el tratamiento del tema que, como ya se subrayó, parte de una anécdota, de un evento cotidiano se vuelve sorprendente gracias al tratamiento expresivo.

⁹⁵ En entrevista, la poeta reconoce sus pautas de estilo: "En mi estilo siempre prefiero los sustantivos en lugar de los adjetivos, se debe recordar --con Huidobro-- que éstos si no dan vida matan. También uso las aposiciones y prefiero el verbo al sustantivo. En este orden yo empezaría usando el verbo, luego el sustantivo y por último el adjetivo. Cuando un sustantivo califica a otro se genera mayor fuerza."

El uso del lenguaje literario, mismo que define el estilo particular en la obra de la poeta, consiste además en una alteración de la sintaxis.⁹⁶ este cambio produce un conjunto de ambigüedades que, en principio, subvierten el orden lógico de la expresión y por otra lado multiplican el sentido. Hasta este punto se podría pensar en el uso más o menos constante del hipérbaton desde una perspectiva barroquizante, sin embargo, Dolores Castro, con este recurso, exhibe de manera novedosa lo cotidiano; lo que, en apariencia, carece de interés para la poesía. Por otro lado, el hipérbaton siempre estuvo acompañado --al menos entre los poetas de los Siglos de oro-- de una fuerte presencia de las imágenes y las metáforas. En la obra de Castro, el cambio en la sintaxis permite llamar la atención sobre los asuntos ordinarios que alimentan la existencia; éstos por ser "ordinarios" ameritan expectación, desvelamiento, pero no suntuosidad, de ahí su mesura en el uso de la ornamentación retórica. Estas consideraciones son definitorias de su lenguaje y constituyen, en buena parte, su estilo.

2.6 EL GRADO CERO

El grado cero del lenguaje no es un concepto fácil de concretar en los textos literarios. De algún modo hay un grado cero en el empleo del verso libre. Si la expresión fluye de manera más o menos directa tendríamos una sintaxis sencilla y puntual. En este sentido, ganaría la poética sobre la retórica.

Dolores Castro

Tanto en la definición de estilo como de lenguaje literario se considera a la desviación⁹⁷ de la norma⁹⁸ como un recurso que hace posible los cambios en el uso corriente de la lengua. La

⁹⁶ Jean Cohen en su obra *Estructura del lenguaje poético* observa el triple problema al que se enfrentan los poetas con el verso al tratar de armonizar el metro, el sonido y el sentido. Este conflicto hizo crisis con las vanguardias cuando las obras poéticas se escriben en verso libre, mayoritariamente. El verso 'liberado' se convierte en una pauta de estilo de muchos autores gracias a la estructura particular de sus frases que tienden a la desviación sintáctica como un recurso a veces predominante, en oposición a las leyes de métrica y al abuso del ornamento retórico. En esta vertiente se ubicaría buena parte de la obra de Dolores Castro.

⁹⁷ La "desviación", para el caso del lenguaje literario, es aquella que produce un "efecto poético en el receptor."

⁹⁸ Por "norma" se entiende todo lo que, por regla, forma parte del código lingüístico como el uso "correcto" de la ortografía, la sintaxis, la semántica, el sentido lógico, etcétera. (Cf. Grupo M, *Retórica general*, p. 82.)

desviación se entiende como un alejamiento de las normas gramaticales de uso corriente en la comunicación ordinaria y se genera a partir de las estructuras básicas del lenguaje cotidiano. Estas estructuras básicas se consideran con *grado cero* de desviación. Es decir, carecen de matices que nos pudieran conducir a la ambigüedad del mensaje concreto. Ahora bien, ¿cómo se pasa de un lenguaje ordinario a uno poético? Leamos lo que escribe Arturo Souto:

Si el lenguaje literario se *desvía* del habla es porque su finalidad es distinta. Por lo general, se habla o se escribe dentro de un contexto inmediato. El lenguaje cotidiano es práctico, casi siempre incompleto, porque el *otro* o la realidad circunstancial pueden muy bien cerrar el circuito. Pero el lenguaje literario va más allá de la información. El escritor no sólo comunica, busca *compartir* sus vivencias. No sólo quiere que el lector sepa lo que *es* un bosque: quiere que lo *vea*.⁹⁹

El *grado cero* del lenguaje se podría considerar como un discurso sin artificio, reducido a sus semas esenciales¹⁰⁰ --a veces de carácter periodístico-- que supone un tipo de mensaje unívoco --sentido recto-- con un referente preciso; carece de adornos --como los que introducen las figuras retóricas-- y busca la comunicación inmediata. Otro ejemplo de textos con grado cero de desviación serían los de carácter científico que pretenden evitar al máximo las posibles confusiones en la recepción del mensaje. Sin embargo, el grado cero absoluto sería difícil de encontrar porque el lenguaje tiene, de muchos modos, un origen metafórico.

Ahora bien, una consideración más amplia del *grado cero*, a la cual se podría anexar la noción del "estilo de una época" la encontramos en el texto de Roland Barthes que se titula, precisamente, *El grado cero de la escritura*. El autor destaca en su obra dos cuestiones: la primera se relaciona con la concepción que los clásicos tienen de la poesía: "como una variación ornamental de la prosa"¹⁰¹ --conjetura discutible, por cierto-- frente a una visión moderna del lenguaje poético como instrumento de expresión. Este cambio se opera a partir de los poetas simbolistas que "instituyen en adelante su palabra como una Naturaleza cerrada, que reúne a un tiempo la función y la estructura del lenguaje."¹⁰² Dicha variación, según el autor, se percibe a través de un juego más libre con las palabras, éstas tienden a disolver los atavíos retóricos tradicionales, pierden la *alienación* a la que estaban sometidas y empiezan a convertirse, sólo

⁹⁹ Arturo Souto, *Op. cit.*, p. 25.

¹⁰⁰ Cf. Grupo M, *Op. cit.*, p.73.

¹⁰¹ Roland Barthes. *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*, p. 47.

respetando los fundamentos lexicales, en objetos de expresión por sí mismas. Las palabras se vuelven terribles, inhumanas, esplenden solitarias y muestran no la unidad sino la discontinuidad de la naturaleza.

A esta nueva concepción de la poesía, que suponemos descansa más en Mallarmé y Valéry como ejemplos prototípicos, corresponde un estilo diferente. Roland Barthes no profundiza sobre la lírica y estudia las obras en prosa que considera responden a un estilo con grado cero. No obstante, sus aseveraciones sobre la prosa, mediante una analogía, nos ayudarán a definir el estilo poético de Dolores Castro.

Barthes, toma como ejemplo a los escritores Gustave Flaubert, Marcel Proust y Albert Camus, y observa que ellos se esfuerzan por cultivar un estilo *libre* respecto a un lenguaje ya lexicalizado. Se trata de una escritura neutra, sencilla y directa que se sirve de una lengua básica, caracterizada por la ausencia o negación de otros estilos y de formas preconstruidas, por llamarlas de alguna manera. Estos autores eligen, pues, la opacidad del estilo y construyen su obra desde el silencio, "pierde voluntariamente --agrega Barthes-- toda apelación a la elegancia o a la ornamentación."¹⁰³

No obstante, el grado cero es una categoría difícil de encontrar en estado puro, el lenguaje, aunque sea de carácter científico, no escapa a la emotividad. Lo que sí se pueden encontrar son expresiones ordinarias cuya finalidad principal sea comunicar un mensaje en sentido directo. Ahora bien, las discusiones sobre la formación del lenguaje literario, sobre el estilo y sobre la acción de las figuras retóricas parten de la idea de que existe una desviación establecida a partir de una frase con sintaxis básica, por llamarla de algún modo.

La obra de Dolores Castro responde, en parte, a la escritura libre de los excesos causados por la animación retórica. La idea de grado cero se aplicaría en un sentido amplio, como lo considera Roland Barthes. Leamos este poema:

Rutina¹⁰⁴

¿Se habrán acostumbrado los pájaros?
Tomar impulso, y luego el aire,

¹⁰² *Ibid.*, p. 48.

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 79-80.

¹⁰⁴ Dolores Castro, *Obras completas*, pp. 76-77.

ese poder de alas tendidas sobre el cielo.
La soledad en medio.
¿Se habrán acostumbrado
o irán sintiendo sólo el frío,
el calor,
el rumbo que tomar,
la necesidad del alimento?

¿No sentirán la hermosa fuerza del aire
que se suspende entre sus alas
en medio
de la fragilidad
y con respeto?
¿Se habrán acostumbrado los pájaros al vuelo?
(Soles, pp. 76-77.)

La estructura del poema está compuesta por dos estrofas; a partir de la segunda se percibe un cambio de tono. La pregunta *retórica* es un recurso constituyente, aunque no en su definición estricta, la cual supone que se usa para cuestionar lo evidente. Aquí las preguntas más que proponer respuestas sembrán la duda. Como se observará, la primera interrogante se complementa con la segunda y lo que aparece en el centro del poema es la descripción del acto de volar. El tema oscila entre el vuelo como rutina o experiencia original.

Papel destacado juegan los tiempos verbales en el poema, tres de las preguntas están planteadas en antepresente de indicativo: “¿Se **habrán acostumbrado**...?” esta forma verbal, como se sabe, señala acciones que han ocurrido en el pretérito, pero su efecto continúa en el presente. Hay también dos verbos en futuro: **irán sintiendo** (construcción perifrástica que alude a una acción situada entre el presente y el futuro) y **sentirán**. Luego aparecen dos verbos en infinitivo mismos que, ajenos al tiempo y a la acción, solamente la nombran: “**Tomar** impulso, y luego el aire/ese **poder** de alas tendidas sobre el cielo” (...) el rumbo que **tomar**.” La convivencia de estos tiempos verbales influyen en el sentido del texto. Así, mientras que en el antefuturo se habla de una “rutina”, en el infinitivo y en el futuro simple se accede al sensualismo que implica el vuelo. De hecho en la segunda estrofa se aprecia el cambio de tono antes mencionado: “¿No sentirán la hermosa fuerza del aire/ que se suspende entre sus alas...”, aquí podemos observar cómo el manejo austero --ajeno al exceso de ornamentos-- del lenguaje rinde sus frutos. El adjetivo “hermosa” es realmente el único que esplende en el poema ¡y de qué manera!

Completan la estructura del poema los sustantivos que, en este caso, nombran o enumeran las etapas por las que atraviesan los pájaros en su vuelo. De este modo rompen “el *aire*” con “la *soledad* en medio”, desafían “el *frío*”, “el *calor*”, “el *rumbo*”, “la *necesidad del alimento*” y hasta “la *fragilidad*” que hay en sus cuerpos.

La descripción del vuelo, no obstante lo bien lograda que está, se disuelve ante el dardo que lanza la pregunta: “¿Se habrán acostumbrado los pájaros al vuelo?” La base del cuestionamiento descansa en la esencia del vuelo, y no se puede responder si no es mediante la realización de ese acto. Por último, se apreciará que la poesía de Castro renuncia a la *elegancia* y a la ornamentación, parafraseando a Barthes, para ganar en sencillez y hondura poética.

Por último, la sencillez y la hondura pueden combinarse admirablemente en un poema como el que se comentará a continuación, mismo que nos permitirá corroborar las líneas de su estilo:

A mitad de un suspiro
sea detenido el cuerpo.
Lleve en las manos juntas
la nada que me llevo.
Guarde mi boca la penúltima
la fría bocanada
antes del aire libre y quieto.
Al cerrarme los ojos
no me tomen en cuenta la mirada
cercana y ardorosa de miedo,
Toquen mi alma persistente
creciendo
más allá del final,
como el cabello.

(*La tierra está sonando*, p. 48.)

En el poema la distribución de las estrofas se debe a la organización del tema, que alude al instante de la muerte. De este modo, las tres primeras están dominadas por los verbos imperativos “sea”, “lleve” y “guarde”. Asimismo, es notorio que terminan con un punto final. En cambio, entre la penúltima y la última hay una correspondencia establecida por la coma que las vincula. Por ello, podemos decir que hay dos momentos en el poema; el primero se singulariza por la contundencia de los verbos imperativos y el segundo por una especie de descripción del hecho de la muerte.

Por otra lado, el poema parte de un suspenso, el de la agonía, donde la boca conserva su último aliento y en los ojos se imprime la imagen fatídica, mientras el alma *casi* se libera

del cuerpo. El discurso parte de un momento esencial y en él la voz poética se deshace de la materialidad y penetra al vacío. En el verso "A mitad de un suspiro" accedemos a la etapa clave y frágil del tiempo, a la transición entre los dos estados del cuerpo: el de la vida y el fallecimiento. Así, aunque la boca conserva su último aliento, éste ya no parece de vida, no es tibio, sino que representa "la fría bocanada" previa al "aire libre y quieto", o sea, el aire que se separa del cuerpo.

Por otra parte, el instante de la posible separación se advierte cuando en los ojos se imprime una imagen agónica, relacionada con el miedo y con el "ardor" o la fragilidad de la luz que aún se percibe. Por último, frente a la rigidez del cuerpo, el alma casi se libera porque mientras aquél se mantiene estático ésta se mueve, crece y trasciende el momento de la escisión entre la vida y la muerte, entre la luz y la sombra, entre el mundo de los objetos y el vacío.

Como se ve, la expresión del tema está relacionada a lo largo del poema y destaca en él la sencillez y la economía del lenguaje. El tratamiento retórico es muy simple, sin embargo, destaca la adjetivación precisa en "*fría bocanada*" y "*la mirada cercana y ardorosa de miedo.*" También se advierte una comparación que se transforma en imagen: el alma crece como el cabello. Otro elemento que participa en la construcción del poema es el uso de los verbos. Debemos recordar que las conjugaciones "sea", "lleve", "guarde", "tomen" y "toquen" son formas imperativas, pero del modo subjuntivo; esto significa que en el poema se plantea una posibilidad de que la acción ocurra y, por ello, ésta no se verifica al monto de la acción sino que remite a un futuro. Por ello, siempre se enuncia el instante inmediatamente previo a la muerte.

Finalmente, se puede asumir que "A mitad del silencio" es un poema, en apariencia, sencillo, escrito en verso libre y en un lenguaje que carece de adornos. Pero la sencillez es aparente porque detrás de esos versos austeros hay un tratamiento profundo del tema, que uno debe desentrañar mediante una lectura cuidadosa. Asimismo, el texto combina la sutileza con la intensidad y concentra en pocas líneas, desprovistas de artificio, un motivo trascendente: el de la muerte. Es una muestra del estilo de la autora.

Para finalizar este capítulo podríamos decir que en la obra de Dolores Castro la idea de una poética personal se establece a partir de la reflexión sobre el lenguaje que se asienta en sus

poemas y es, a lo largo de su obra, una constante. Esta característica la une a una tradición de modernidad, pero en su creación adquiere matices relacionados con su oficio y su estilo personales. La poeta así lo manifiesta en sus propios términos:

En cada etapa hay una reflexión sobre las palabras, esto pareciera ser un descubrimiento paralelo al trabajo con los temas literarios. En mi obra hay una reflexión temprana sobre el lenguaje, pero ésta no se desvincula de un contexto más amplio. Yo creo que la vida y la experiencia que uno adquiere en ella se refleja en la manera de escribir, de expresarse. La experiencia vital está ligada a las palabras. Las palabras son como música de tinieblas. Las grandes emociones de asombro, de estupor, de grandeza parecen no ser suficientes si no son comunicadas.

En mi forma de escribir tiene más peso la expresividad que la versificación. Yo siempre tuve necesidad de expresar lo mío. Me parecía que estaba bien escribir sonetos, pero en ellos no podía transmitir mi verdad....durante mis tiempos en la Facultad de Filosofía y Letras leí mucho entre tradición y vanguardia y creo que de ambas confluencias surgió mi estilo.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Entrevista realizada por nosotros.

POÉTICA DE LOS TEMAS EN LA OBRA DE DOLORES CASTRO

¿Y qué es la extensión temporal de una vida humana dentro del curso de millones de años? Apenas es un paso del índice de segundo, apenas el instante de una exhalación.

Martin Heidegger

En este capítulo se considera a la poética como un conjunto de temas fundantes de la obra de Dolores Castro. Se entiende por tema aquello de lo cual se habla en el texto con una marcada dominancia de sentido a lo largo del mismo. El tema es él o los referentes de la obra.¹ Vista en su totalidad, la poesía de nuestra autora tiene líneas significantes que trascienden sus poemas y la unifican para constituir lo que se ha dado en llamar una visión de mundo. Ésta implica una serie de respuestas implícitas a una variedad de "problemas" que se presentan a la poeta.

De este modo, acompañan a su obra la cotidianidad como sustento de la vida, el instante como prueba de la existencia y la experiencia vital como base del conocimiento. Sobre estos puntos se habrá de profundizar en las siguientes páginas.

¹ Cf. Boris Tomachevski, *Teoría de la literatura*, p.179. Por otra parte, Fernando Lázaro Carreter y Evaristo Correa Calderón en su manual *Cómo se comenta un texto literario* comparten la definición que propone Tomachevski, aunque consideran al "asunto" como el argumento de la obra y al tema como la máxima síntesis de él. Asimismo, Joaquín González Muela opina que el asunto y el tema de la obra son sinónimos y ambos configuran el referente textual. (Cf. *Gramática de la poesía*, p. 15)

3.1 LA COTIDIANIDAD

Amo, vida, la fuerza cotidiana
en tu raigambre, fruto de ceniza,
y la sed desprendida de la lucha
que has vencido,
al vibrar como fuego en un instante.

Siete poemas.

Dolores Castro ha declarado en diversos momentos que la experiencia vital ha sido una base importante de su creación. Comenta que nunca ha escrito algo que no haya "sentido", "visto" o "vivido." Como se sospechará es demasiado complejo establecer fronteras entre la realidad o la imaginación, entre lo que existe y lo que se evoca, entre lo que realmente se vive y lo que se escribe, etcétera. Ortega y Gasset, por ejemplo, observa que hay una "realidad radical" en la que ocurre o se verifica la vida del hombre. Esta realidad lo hace estar dentro del mundo, frente al *yo*, al *tú* y a las cosas que lo rodean.² En un sentido más "agónico" se expresa Miguel de Unamuno, para él el hombre no es una mera abstracción que se explique mediante el intelecto, también es pasión, deseo, tiene "hambre de inmortalidad" y se debate en la búsqueda de sí mismo, pero no mediante la negación de sus pulsiones, sino con ellas a cuestas. Para el hombre, dice, "Lo único de veras real es lo que siente, sufre, compadece, ama, y anhela (...)."³

Inserta dentro de esta "realidad radical" u objetiva se encuentra la vida cotidiana, la cual se desarrolla como una práctica social de los hombres, quienes la configuran y la habitan. Se caracteriza por ser la suma de actividades más o menos recurrentes u ordinarias que reproducen un modo de vida particular. En ella no hay innovación sino continuidad, lo rutinario es su marca distintiva. Nadie puede rehuir a ella. "La vida cotidiana --escribe Agnes Heller-- es el conjunto de actividades que caracteriza la reproducción de los hombres particulares, los cuales, a su vez, crean la posibilidad de su reproducción social."⁴

Esta "reproducción" se refiere a un hacer que se repite, a unas prácticas que son comunes a los individuos de una determinada comunidad. Si el hombre es un animal de costumbres, como dijera Aristóteles, es en la vida doméstica donde se verifica este planteamiento. En ella, las acciones son prácticas y se adaptan a lo que mejor funciona, porque a través del conocimiento empírico se

² José Ortega y Gasset, *En torno a Galileo. El hombre y la gente*, pp. 126 y ss.

³ Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida. La agonía del cristianismo*, p. 84.

prueba su eficacia. Para sobrevivir hay que atenerse a ellas. Una persona "normal" no mete la mano al fuego y después da aviso de que se está quemando. Otra más, no atraviesa una avenida mirando las estrellas, y si lo hiciera y sufre las consecuencias, su sacrificio, esperando que no haya sido inútil, servirá de ejemplo para los demás. De este modo, el hombre distraído será la lección del cauto.

Así, la vida cotidiana aparece como una afirmación y una continuidad de lo que debe ser. La mirada, los saberes, los sentimientos, la moral --en el sentido de lo que es bueno y malo-- están establecidos. El individuo que se adecua al estatus recibe sus beneficios. Gana el sentido de pertenencia a un espacio, a una comunidad y es parte de un imaginario donde él es uno más dentro del conjunto, la individualidad no prospera porque atenta contra el orden establecido.

La vida doméstica, pues, se rige por un parámetro de lo continuo dentro de lo inmediato, el espacio tiende a ser cerrado y no se sabe lo que hay más allá porque no se le cuestiona. No hay necesidad de indagar lo que no se conoce porque acaso no exista. Se dice que para la mayoría de los hombres esta es la única vida; el sujeto es parte de la estructura, piedra, columna, hueso del edificio cotidiano, *pero no es la piel*, y aquí comienza el principio de la subversión frente a lo cotidiano.

Se dice que uno de los sentidos más antiguos del hombre es el tacto, palpar implica sentir y sentir, a veces, nos provoca un estremecimiento. El tacto nos informa sobre las texturas: en la sombra se perciben los "sedosos materiales", tibios o candentes, agradables o punzantes. En todo caso es una forma de conocimiento de lo otro, lo que se oculta o se niega.

Del tacto, se puede avanzar hacia los otros sentidos, al oído, al olfato, al gusto y a la mirada. Todos ellos son el puente hacia lo nuevo, representan una rebeldía frente a lo que se debe sentir o palpar en un entorno cotidiano. Son parte de la ruptura del orden establecido. Quizá en el centro de la separación entre lo continuo y lo diverso esté el placer. La búsqueda del placer --exceptuando al hedonismo-- es en sí misma una revolución. Por poner un ejemplo extremo recordemos la vida del Marqués de Sade --ya que su obra parece devorada por el ansia del placer libertino. Se sabe que fue encarcelado por sus perversiones sexuales durante la monarquía, la

⁴ Agnes Heller, *Sociología de la vida cotidiana*, p. 19.

dictadura y el imperio. Tuvo la suerte de sufrir la justicia en tres sistemas de gobierno para los cuales el placer --en el sentido en que este noble lo practicaba-- estuvo prohibido.

Pero el placer no necesariamente se resume en el hedonismo o en el sexo. El placer se nutre de diversas sensaciones que enriquecen los sentidos de quien las percibe. Y es, a nuestro juicio y por cuanto al arte se refiere, el punto de ruptura del orden cotidiano.

De hecho, ni Ortega y Gasset ni Unamuno aluden al hombre masa, al hombre alienado ya sea por un conjunto de doctrinas --aunque se trate del materialismo histórico-- o de creencias religiosas. Se refieren al individuo en lucha que mediante la conciencia busca su ser personal dentro de la homogeneidad. Aquí ya hay una ruptura de lo cotidiano hacia lo "otro" y se dice así porque de entrada no se sabe lo que es. La filosofía existencialista buscará dar una respuesta a su modo: el hombre es hombre porque tiene voluntad de cambio y posee la capacidad de elegir. Elige desde la conciencia.

Un ejemplo seductor de lo que sería la cotidianidad como símbolo se encuentra en el "Mito de Sísifo", como se sabe --y dependiendo de las diversas fuentes que nutrieron el relato-- a este personaje los dioses lo condenaron porque se atrevió a desafiar la muerte para gozar de la vida. Las divinidades, dueñas de la inmortalidad y la ironía, le concedieron, paradójicamente, la muerte dentro de la vida mediante un acto repetido y cotidiano que debía ejecutar, el pobre, hasta la eternidad: cargaba una piedra hasta la cumbre, la tiraba y volvía por ella, pero he aquí que lo rescata la filosofía existencial. Dice Albert Camus: "Sísifo me interesa durante ese regreso, esa pausa. Un rostro que sufre tan cerca de las piedras es ya él mismo piedra. Veo a ese hombre bajar con paso lento pero igual hacia el tormento cuyo fin no conocerá jamás. Esta hora que es como una respiración y que vuelve tan seguramente como una desdicha, es la hora de la conciencia. En cada uno de los instantes en que abandona las cimas y se hunde poco a poco en las guaridas de los dioses, es superior a su destino. Es más fuerte que su roca."⁵

Las implicaciones del ensayo de Albert Camus pueden ser múltiples. En él puede comprenderse el hombre contemporáneo en sus diversos estratos y condiciones. Lo mismo alude a los obreros, que a las clases medias o a los millonarios. Todos cargamos la roca y padecemos la "magnífica ironía" de los secretos dioses. Contra ellos el autor, y muchos otros, proponen como

⁵ Albert Camus, *El mito de Sísifo*, p. 159.

antídoto: la conciencia. La ruptura de la cadena en pro de la libertad --la que excede al mercado-- que también pesa y nos vuelve solitarios.

Contra la alienación cotidiana también se rebela Herbert Marcuse, el autor reconoce que en una sociedad como la nuestra sólo tenemos la "capacidad" de insertarnos al mercado. El hombre compra, luego existe. Lo demás es fantasmagoría. Libertad de pensamiento, cultura, recreación, acceso al arte, etcétera, todo está regido por las leyes de la oferta y la demanda. Las "necesidades" son creadas, las formas de sentir dirigidas, el tiempo libre, el tiempo cotidiano, se vulnera ante la intrusión de los medios masivos de comunicación, los espacios íntimos son escenarios de transacción mercantil. Todo es mercancía. Dice: "escoger libremente entre una amplia variedad de bienes y servicios no significa libertad si estos bienes y servicios sostienen controles sociales sobre una vida de temor y de trabajo, esto es, si sostienen la alienación."⁶

Pero el arte, la poesía, aunque pueda tener sus raíces en la cotidianidad, también establece una distancia sobre ella y la observa. El poeta moderno, por cuestión de vida, está dentro y fuera del orden social al que pertenece. Lo mismo lo sujetan los deberes prácticos que lo liberan los atisbos, las luces vagas de la imaginación y la sensibilidad. Oscila entre el ahora y el más allá. Como ser que vive dentro de las contradicciones trata de suavizarlas o, por lo menos, de "toser suavemente para no desaparecer."

En la lucha con los opuestos convergen las necesidades materiales y las del espíritu; en éstas últimas aparecen las del oficio y éste, a su vez, se refleja en la obra del poeta. Cada poética es la síntesis de dos entidades: la vida cotidiana, por una lado, y la vida literaria, por el otro. Para poeta ninguna de las dos esferas es suficiente, pese a lo que opinen los cultores del arte puro y su "práctica de la indiferencia" frente a la época. El dilema se sitúa entre la poesía y la vida cotidiana. Si se altera ese 'equilibrio' alguna de las dos esferas pierde. Borges opinaba que "la tragedia personal del individuo puede ser la fortuna del poeta."⁷ El caso inverso puede ser patético. César Moreno, con justicia salomónica, zanja la dicotomía en estos términos: "La poesía se apoya por igual en la vida y en el arte. Podrá acentuarse más o menos uno de estos términos, pero gira siempre alrededor del eje que los une: la poesía es comunicación de la vida de

⁶ Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional*, pp. 29-30.

⁷ Citado por César Fernández Moreno, *Introducción a la poesía*, p. 137.

un ser humano, a través del arte, con la vida de otro hombre. Toda actitud que funde la poesía excesivamente en uno de estos dos polos, la destruye.”⁸

Ahora bien, si entre la poesía y la vida hay una especie de “mutua influencia”⁹, lo interesante es saber en qué momento hay una ruptura del “mundo” cotidiano en pro del “universo poético”. Desde luego, este problema se relaciona con la naturaleza del lenguaje empleado en cada caso, con la intención comunicativa de los textos, etcétera, pero lo que aquí nos importa señalar es cómo ocurre en la poética de Dolores Castro. Para dilucidar el asunto, leamos el siguiente poema:

Es de tarde, la sombra se extiende:
los altos edificios, jaulas de oro,
se levantan al paso: el autobús
sortea un chirrido de frenos y el obstáculo.
Apenas veo. Vamos de pie, y cada uno a solas
en esta multitud.

El camionero hace malabarismos,
cobra el pasaje, pide: ¡Pasen al fondo!
¿Al fondo de qué?
de sus diez horas de trabajo,
mientras bajan y suben las hormigas.
Allá en las jaulas de oro, los burócratas
del turno vespertino
van tras el humo de sus cigarrillos
fuera de las ventanas.
Ha pasado la hora del café, y del último chiste subido de color.
Los pálidos del ocio
también miran
caer la tarde, mientras todos
nos preguntamos: ¿por qué y para qué?
(*Qué es lo vivido*, p. 106-107)

El poema precedente consta de veinte versos libres. La estructura interna se configura a partir de la línea novena: “¿Al fondo de qué?” la cual marca un cambio de tono notable entre la primera y segunda estrofas. El tema podría sintetizarse como “un viaje en autobús” mismo que se convierte en periplo y en una “odisea.” Al subrayar el tema nos encontramos con la cotidianidad

⁸ César Fernández Moreno, *Op. cit.*, 136.

⁹ Sobre la influencia de la poesía en la sociedad, T.S. Eliot opina que ésta derrama sus dones incluso para todos aquellos que la desconocen porque representa un saber y un sentir que trasciende las individualidades y las épocas: “la poesía (...) a la larga, transforma el habla, la sensibilidad, la vida de todos los miembros de una sociedad, transforma a todos los miembros de la comunidad, al pueblo entero, lean o no poesía, gusten o no de ella; y aunque no conozcan siquiera los nombres de sus mayores poetas.” (“Función social de la poesía”, pp. 156-157)

del asunto, ¿quién que viva en una ciudad sobre poblada no comprendería de manera inmediata el referente? Así, en la primera parte aparece la descripción del evento: la hora, el entorno, la dificultad del traslado. No obstante, se excede la cotidianidad en un momento crucial: el chofer, perfectamente instalado en su realidad, cobra el pasaje y exige que la gente se repliegue al fondo, “¿Al fondo de qué?”, pregunta la voz lírica. Y he aquí que de golpe el sentido del discurso se dispara porque el cuestionamiento va más allá de la situación concreta, cotidiana, que se está representando.

Después de esta “perturbación” al lector, la voz lírica continúa la labor descriptiva hasta llegar a una segunda pregunta que ahora engloba el sentido, de una manera amplia, del viaje:

“...mientras todos/ nos preguntamos: ¿por qué y para qué?”

Las dos preguntas son una manifestación de extrañeza, más que una duda de lo concreto, nos transportan a una dimensión casi metafísica. En un juego de espejos la voz lírica se ve a sí misma llevada por un autobús entre gente anónima, ve a los burócratas que, por contraste, disfrutan de cierta comodidad adentro de sus “jaulas de oro” y en medio de estas dos perspectivas se sitúa la duda.

La interrogación retórica consiste en formular una pregunta cuya respuesta se intuye, pero en el primer caso la réplica está dada: “¿Al fondo de qué?”/ de sus diez horas de trabajo”, no obstante, la segunda desafía la preceptiva y queda abierta, porque, podríamos decir, la función de la poesía no sólo consiste en romper con la línea del orden cotidiano, sino en plantear dudas que, presumiblemente, debieran resolverse en la esfera del “pensamiento”. En este sentido, una pregunta bien planteada es suficiente para “desestabilizar” el entorno cotidiano en aras de la sorpresa, el asombro o la duda.

Hasta aquí se ha señalado, en primer término, la ruptura de lo ordinario mediante las preguntas, pero en esta transformación de lo común también influyen otros recursos expresivos. En el texto se escenifica una porción del trayecto o del viaje. Para ello se enumeran situaciones que van gradando el movimiento en un tiempo presente que es el de los hechos. Así, se enuncian las acciones: “se levantan”, el camión “sortea” el obstáculo, “bajan y suben” las hormigas, etcétera. A este tiempo verbal se une la enunciación de la etapa del día: “Es de tarde” y en la construcción de esta frase hay una primera “sorpresa”, ordinariamente se dice “de día”, “de noche” o “de

mañana", pero no es común leer "es de tarde" aquí, para empezar hay una indeterminación; es tarde como en cualquier otro momento, porque las acciones que se enuncian en el poema podrían repetirse en otro espacio. "Es de tarde" también es una frase ambigua frente al tiempo que nombra, porque no es de noche ni de día sino un instante indeterminado, pese a que se observan los burócratas "del turno vespertino" no se sabe, a partir de esta nueva frase, qué hora es.

Otra pauta temporal la dan las imágenes, o mejor dicho, la misma imagen considerada de dos maneras distintas. Los edificios son "jaulas de oro", después estas jaulas de oro se transforman en oficinas: "Allá en las jaulas de oro, los burócratas/ del turno vespertino/ van tras el humo de sus cigarrillos/ fuera de las ventanas." La imagen, que también es una metáfora, nos trae el color de la luz en la oscuridad. Así se intuye que "de tarde" remite a la oscuridad.

El tiempo presente, representado por la mayoría de los verbos en modo indicativo, es una condición de la vida cotidiana; en ella tiempo y espacio se funden en el "ahora", se vive al día, tanto el pasado como el futuro son referencias lejanas, por no decir nulas. En el poema los burócratas son quienes está^v mejor adaptados a la cotidianidad. Al percibirlos uno puede recordar a los personajes rubicundos del pintor colombiano Fernando Botero, pues tienen peso, densidad y sus cuerpos voluminosos son un contraste frente al movimiento del mundo exterior.

Pero estos personajes, dignos de Kafka, también parecen conmovirse frente al mundo que en apariencia no cambia, pues: "Los pálidos del ocio/ también miran/ caer la tarde..." y su vida monótona y sombría --pese a que vivan en sus jaulas de oro-- se dispersa: "van tras el humo de sus cigarrillos." Así, en este poema se describe un hecho cotidiano, pero simultáneamente se va rompiendo con él. Si el tiempo, en la vida ordinaria, parece no transcurrir,¹⁰ aquí hay un leve cambio que se percibe, como ya se ha dicho, en la acción de los burócratas.

Ahora bien, para recuperar las reflexiones iniciales sobre la importancia de la vida cotidiana -- la cual se asume aquí como una manifestación de lo real-- en la poesía, vamos a recordar a Aristóteles y su ajejo planteamiento de la mimesis. El filósofo griego --interpretado por García Bacca-- encuentra que en la intelección de la realidad la poesía representa un término medio: "La Poesía es empresa más esforzada y más filosófica que la Historia, pero menos esforzada que la

¹⁰ Agnes Heller sobre el punto dice lo siguiente: "El tiempo de la vida cotidiana, al igual que el espacio, es antropocéntrico. Así como el espacio cotidiano se refiere al aquí del particular, el tiempo se refiere a su ahora. El sistema de referencias del tiempo cotidiano es el presente." (*Op. cit.*, p. 385.)

Filosofía moral y menos filosófica que la lógica o que la ontología.”¹¹ En este orden, la historia reporta los hechos como sucedieron, la filosofía, en cambio, descubre las verdades eternas e inmutables, mientras que la poesía --que es más bien una especie de filosofía a medio camino-- no se sustenta solamente en la “realidad de facto” como la historia, sino en la “realidad necesaria” o posible y por eso puede llamarse “interpretación y vivencia *optativa* del universo.”¹²

Estos planteamientos nos parecen fundamentales y nos permiten reafirmar lo que hasta este momento se ha planteado. Así, se podría decir que la vida cotidiana se sustenta en los hechos de facto y que la poesía, partiendo de ella, la imita o “interpreta” y elige u “opta” por aquellos elementos que dan vida a su ‘nueva realidad’, esta ‘realidad’; es la del poema que ha sido creado a partir de las vivencias, sin que esto signifique que sea esclavo de ellas.¹³ Éste es el proceso que ocurre en la obra de Dolores Castro, como lo reconoce en estas palabras: “La experiencia vital subyace en la vida cotidiana, pero de ella la poesía capta el instante y a través de éste llega hasta el fondo de lo vivido. Mi poesía nace de la cotidianidad, pero de una de las venas más vivas de ésta.”¹⁴

¹¹ Aristóteles, *Poética*, trad. int. y notas Juan David García Bacca, p. LXX.

¹² *Ibid.*, p. LXII.

¹³ Con frase afortunada, García Bacca, escribe: “El poeta es, pues, en cierto sentido ‘varón de deseos’. Y es, sea dicho sin intención de injuriar a nadie, el que nos ha creado paraísos más deseables.” (*Idem.*)

¹⁴ Entrevista realizada por nosotros.

3.2 EL ESPACIO

Habitar el rincón,
bajo techo, iluminado
con luz artificial:
y gritar y gritar, gritar por dentro
hasta romper el techo y las paredes
y la muralla del pecho
para formar esta hilera de palabras.
Qué es lo vivido

Como se sabe, hay un espacio del discurso en el que se verifica la "representación gráfica" de las palabras en el papel. Un ejemplo clásico sería el poema de Mallarmé "Un coup de dè", otros serían los caligramas de Apollinaire cuyos contornos delinean las figuras aludidas y muchos más estarían dentro de la gama de los "juegos espaciales" para provocar una serie de sensaciones complementarias al discurrir de la palabra.

A este concepto de espacio no nos referiremos, sino al ámbito cotidiano entendido como el lugar en el que ocurren o se describen ciertos hechos que guardan relación con la temática. En el poema el espacio no necesariamente alude a un contexto "real"; de él tenemos la sensación que nos llega mediante la mirada del yo-lírico. Tampoco es un lugar donde ocurran "hechos" como en la narrativa o el drama, sino un punto donde --por decirlo de alguna manera-- se verifican las emociones.

Uno de los espacios que destacan en la obra de Dolores Castro es el de la ventana; ésta representa un límite entre el adentro y el afuera, entre lo cerrado y lo abierto. Es la linde, el umbral, el principio de la contemplación. Leamos este poema:

No probarán tus dientes bocado de mi boca,
dije. Apreté los labios.

Algunas veces suelo estar de bruces,
olvidada de todo, en mi ventana.

Pasan mujeres, niños,
hombres de paso duro,
pajaritos cojeando.

Todo lo que se va, se va meciendo,
dije. Y cae.

Hubo lluvia con sol, cerré los ojos.
Se me llenó la boca con el jugo
hollado de mi cuerpo
por los pasos
de mujeres y niños,

hombres de paso duro,
pajaritos cojeando.

Todo lo que se va, se va meciendo,
sólo el sauce llorón está llorando.

No probarán tus dientes bocado de mi boca,
dije. Y abrí los labios.

(*Siete poemas*, pp. 33-34)

Lo primero que destaca en el texto es la contemplación del la variedad del "paisaje". El mundo es, acontece, frente a la mirada. La estructura del poema es dual, simétrica y también paradójica. La proporción se establece a partir de un "diálogo" que abre y cierra el discurso con una leve variación: "No probarán tus dientes bocado de mi boca./ dije. *Apreté* los labios" y "No probarán tus dientes bocado de mi boca./ dije. *Abrí* los labios." Las otras reiteraciones aparecen con leves cambios que, en primer término, describen el movimiento de lo percibido: "Pasan mujeres, niños./ hombres de paso duro/ pajaritos cojeando." Estos versos se subordinan a una acción mayor que, a su vez, han provocado: "Se me llenó la boca con el jugo/ hollado de mi cuerpo/ por los pasos/ de mujeres y niños/ hombres de paso duro/ pajaritos cojeando." La otra repetición también presenta cambios: "Todo lo que se va, se va meciendo./ dije. Y cae." frente a "Todo lo que se va, se va meciendo./ sólo el sauce llorón está llorando."

Ahora bien, la suma de repeticiones y cambios está directamente relacionada con el tema. Como se ha dicho, en el texto hay una contemplación de la variedad del mundo, pero ésta se percibe "animada" por un ritmo especial. Para transmitir esa cadencia natural la estructura del poema se adecua a los movimientos mediante una serie de "aperturas" que permiten que el ritmo fluya, es el caso de las estrofas que abren y cierran el poema.

Pero el ritmo también se sustenta en la derivación, o entre palabras que comparten, un sema: "bocado-boca", "Pasan-paso", "llorón-llorando", o bien entre fonemas que remiten a las aliteraciones: *boca, bocado, pasan, paso, pajaritos*, etcétera, o a través del uso de los gerundios que, como se sabe, expresan una acción continua: "Todo lo que se va, se va *meciendo*./ sólo el sauce llorón está *llorando*."

El diálogo inicial es interrumpido por la contemplación y en ella se observa la mecánica simple de la vida. Todo lo que vive pasa en una especie de movimiento que no se puede parar porque obedece a ciertas leyes. Hay un contraste entre el "ver" y el acontecer; de ahí la

conversación con ese alguien. Si la vida se disuelve entre ritmo y caída ¿qué significa entonces el descenso? La desaparición o la muerte. De ahí, lo sorprendente, frente a un acontecer cotidiano que ocurre en la primera estrofa. Hay una resistencia de la voz lírica al cambio, al diálogo con la muerte y por eso cierra los labios; no obstante, al final, los abre en señal de reconocimiento de la inevitable dialéctica vida/ muerte. De ahí también la estructura dual y paradójica en la composición del texto, reflejada ^{en} el tema.

En el poema resultan perturbadores estos versos: "Algunas veces suelo estar de bruce, / olvidada de todo, en mi ventana." Esta disposición no alude a una pasividad sino, a un ensueño a un estar dentro del mundo cotidiano para entender su dinamismo. Este 'olvido' puede aludir a la negación de aquello que no se necesita, o es un lastre, para conocer lo diferente. En este sentido, Gastón Bachelard, encuentra que hay una diferencia entre el sueño llano y la ensoñación, en esta última etapa, interviene la conciencia como un signo decisivo.¹⁵ En otro texto, el filósofo francés comenta que la dialéctica del "dentro" y "fuera" "tiene la claridad afilada de la dialéctica del sí y el no que lo decide todo."¹⁶ Este juego de afirmaciones y negaciones se percibe en el poema en la práctica de ese diálogo que implica rechazar a la muerte. Por otro lado, la conciencia del ser "para la muerte" es una forma de acceso a la conciencia y al conocimiento, y esta certeza se deriva del poema que se acaba de leer. La ventana es, por decirlo así, el umbral entre la vida y la extinción.

Otro espacio de importancia es la casa; ésta es el punto de encuentro del ser con su mundo cotidiano. Proporciona un lugar fijo, una especie de protección afectiva y otorga a las personas la familiaridad de los objetos que, merced al contacto, se vuelven parte de ellas. La casa alimenta la memoria y el ensueño, permite reconstruir desde sus rincones los momentos que se han vivido. En la obra de Dolores Castro, los espacios, y la casa entre ellos, siempre se encuentran en fuga, se están haciendo a medida que se les evoca. Los espacios aparecen en la linde entre lo que fueron y lo que son cuando se les descubre y observa. Leamos este poema:

¹⁵ Cf. Gastón Bachelard, *La poética de la ensoñación*, pp. 24-25.

Puerta cerrada

Es la casa,
pero no encuentro la puerta.
El zaguán
las macetas
dos bancas para las visitas
que van de paso.
En el patio,
frágiles flores,
y el jazmín del fondo
con su oscuro regazo de juegos.

El secreto está ahí:
lo revelan los pájaros
que revuelan en sus jaulas estrechas,
sin que nada sospechen mis hermanas,
mientras alzan los brazos hacia
las ramas altas.

Abren los ojos sin alcanzar
los últimos rayos de sol,
o la luna de azahares
de los naranjos
con los fantasmas
del anochecer.

Envuelta en el humo
de la cocina, junto al aroma
del membrillo, que brinca el caso de cobre,
y quema el recuerdo, y aviva
el agrídulce sabor de la vida,
mi abuela.

En el cuarto de estar, máquinas de cocer
emprenden su carrera
y mecedoras mecen
viento de la mañana.

Ya no la encuentro, y era sólida
sólida y resistente, ésta es la llave,
pero ya no entra por la cerradura,
o ya no es la misma
puerta.

(*Tornasol*, pp. 13-14)

La estructura interna del poema se establece a partir del siguiente verso: "El secreto está ahí:" la línea divide lo que todavía se ve con relación a lo que se recuerda. En la primera estrofa hay una mirada "exterior", se hace un recuento de lo que se ve desde fuera. Lo siguiente corresponde al tiempo que guarda celosamente la puerta y que yace revestido de imágenes familiares y afectivas.

El tema del texto podría resumirse así: la voz lírica desea entrar a la casa, pero la puerta se lo impide. De tal modo que, como ella, tampoco nosotros podemos acceder a ese espacio cerrado y

¹⁶ Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, p. 250.

asistimos a la recreación, a través de la memoria, para recuperar lo que el tiempo se ha llevado. Ésta es la única manera de aclarar el secreto guardado por la cerradura. La voz lírica tiene el poder de la llave, pero éste se desvanece ante el 'capricho' del cerrojo.

Frente a la imposibilidad de traspasar la linde, asistimos a un desarraigo. Vemos los objetos y los seres queridos recuperados por la memoria, se nos muestran densos, pesados de recuerdo. Están ahí para ser evocados mientras el recuerdo alcance. Pasan en una especie de desfile fotográfico el zaguán, las maceras, las bancas y "las frágiles flores" que declinan su color frente al jazmín, que al fondo, se aniquila, pese a su blancura "con su oscuro regazo de juegos."

Lo que sigue es un recuento. El secreto está cifrado entre la segunda y tercera estrofas; su misterio reside en la vida. Hay una comparación entre las hermanas y los pájaros que, prisioneros, intuyen la fugacidad de la existencia, mientras aspiran a la luz y a al espacio abierto. Del mismo modo, las mujeres "sin que nada sospechen" "alzan los brazos hacia/ las ramas altas." El símil continúa en la tercera estrofa, pero se disuelve no en la luz, sino en la oscuridad, la aspiración vertical se pierde para reunirse "con los fantasmas/ del anochecer" que habitan en el pasado.¹⁷

A continuación se recrea un tiempo anterior, el de la familiaridad de los espacios. Mediante un hipérbaton, que podría implicar la reconstrucción del tejido de la memoria, accedemos a las imágenes cálidas, impregnadas del olor y el sabor de la cocina. "Envuelta en el humo" del tiempo reaparece la abuela gozando del "agridulce sabor de la vida."

Unida al esquema anterior aparece la escena de la quinta estrofa, accedemos aquí al movimiento temporal. Las máquinas cosen o tejen la historia familiar: "emprenden la carrera" y mientras las "mecedoras mecen/ viento de la mañana." La hipérbate reafirma la fugacidad: el viento de por sí es todo lo que pasa y arrastra consigo, pero los objetos familiares impregnados de tiempo lo precipitan. La última estrofa, amén de que cierra el poema, vuelve al principio ¿cómo entrar a la casa si no es a través de los recuerdos? Hay, pues, una escisión entre el pasado y el presente que, pese a todo, no se borran.

El tiempo de la vida cotidiana, como se ha venido subrayando, es el presente, en éste se entrecruzan el pasado y el futuro. Así, la casa "es", el secreto "está", los pájaros "revelan" y

¹⁷ En entrevista Dolores Castro confiesa: "La casa de mi abuela, en Zacatecas, fue un símbolo de mi vida. Era muy amplia, en ella viví en mi infancia. Muchos años después volví a ella y tuve la sensación, como nunca, de un tiempo sensible e irrecuperable y me puse a llorar."

“revuelan” desde sus estrechos márgenes mientras las manos se “alzan” y los ojos se “abren” en la búsqueda del sol, etcétera. Todas las acciones se verifican en el tiempo en que ocurre la evocación. Se percibe el esfuerzo de construcción o refuerzo de la memoria.

El jazmín se pierde “con su *oscuro* regazo de juegos”, el adjetivo destruye la calidez del regazo y lo asocia con la muerte, mientras que el olor personificado del membrillo “quema el recuerdo, y aviva/ el agri dulce sabor de la vida”. El juego también se observa en el trabajo con las palabras como en esta derivación: “incedoras mecen” o en la paronomasia: “revelan -revuelan”, o en la anadiplosis: “Ya no la encuentro, y era *sólida/ sólida* y resistente, ésta es la llave.” El juego es una prueba, un artificio sometido a reglas, pero también consiste, según la *Real Academia*, en la “disposición con que están unidas dos cosas, de suerte que sin separarse pueden tener movimiento...” Hay, pues, una comunicación, una correspondencia entre una y otra. Este juego es el que se trunca, la llave “ya no entra por la cerradura” y de esta manera se clausura el contacto real con el espacio interior de la casa.

Una interpretación de conjunto nos remite a la simbología de los objetos que pueblan la casa. El título del texto establece la primera pauta: “Puerta cerrada”, a partir de aquí se desvanece el orden cotidiano en pro de la remembranza de todo lo que fue el espacio actualmente negado. Paradójicamente, la casa ya no es ese refugio al cual se asiste para encontrar la protección y la calidez sino que es el recuerdo, la base del “bienestar presente”; porque no se alude en el poema al edificio si no a la sensación depurada en el tiempo que se tiene de él. En este sentido, observa Bachelard: “La casa es imaginada como un ser concentrado. Nos llama a una conciencia de centralidad.”¹⁸ Dentro de esta imaginación se inscribe el poema e inserta su testimonio en una “realidad necesaria” y una “vivencia optativa”, que es la que encontramos en el texto precedente. Después de todo el ejercicio de la memoria es indispensable para vivir.

La cotidianidad, por otra parte, es el reino de los objetos que en ella subyacen esperando la mirada de quienes los quieran ver. La atención de un científico puede tornarse en “observación analítica”, este especialista se separa de “la cosa” para estudiarla, describir sus características y después busca su inserción en el corpus al que ella pertenece. De modo análogo procede el filósofo; ante todo es necesario apartarse para comprender; combatir el misterio mediante la

¹⁸ Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, p. 48.

razón, estableciendo un orden frente al caos. En cambio el poeta, como dice María Zambrano, vive apegado a las cosas, "las sigue a través del laberinto del tiempo, del cambio, sin poder renunciar a nada: ni a una criatura, ni a un instante de esa criatura, ni a una partícula de la atmósfera que la envuelve, ni a un matiz de la sombra que arroja, del perfume que expande, ni del fantasma que ya en ausencia suscita."¹⁹

El poeta construye su realidad con todo lo que le rodea, sin prescindir de nada, es un ser de lo animado, trabaja con los secretos ritmos, oye la yerba y los árboles si crecen, ve el tiempo en los ojos de los gatos, palpa la luz y su sonido circular, huele y saborea en el color el fruto de su verso construido. Trastrueca las leyes de la lógica en la búsqueda puntual de los enigmas. No aclara los misterios, profundiza en ellos.

Una manera de entrar a lo desconocido reside en ver, con renovados ojos, lo mismo; en observar aquello que, para los otros, ha pasado desapercibido. Los poetas deben hacer poesía "con cosas."²⁰ Y éstas, en un mundo de abundancia y dispersión saltan a la vista, sólo hay que enfocarlas, sacarlas de su "enajenación" para que, solitarias, brillen.

Bachelard recuerda que Leonardo da Vinci recomendaba a los pintores neófitos que "contemplaran con ojos soñadores las grietas de un viejo muro."²¹ Sin duda, de esta mínima operación sacaban algunas ideas para desarrollarlas en sus lienzos. En el mismo sentido, pero en diferente época, se ha expresado el formalista ruso Víctor Shklovski pues dice --permítasenos repetirlo una vez más-- que en el mundo contemporáneo estamos marcados por el automatismo de la percepción: "el objeto se encuentra delante nuestro, nosotros lo sabemos, pero ya no lo

¹⁹ María Zambrano, *Filosofía y poesía*, p. 19.

²⁰ Esta idea ha sido ampliamente desarrollada por el poeta brasileño Joao Cabral de Mello Neto quien *extrae* de la naturaleza los objetos simples, luego los convierte en utensilios y herramientas afiladas que delinean la tesitura de sus versos. Cabral de Melo Neto define su poética de este modo:

La verdad es que la poesía
de después de los cincuenta,
en esa meditación arenal
en que se deshizo quien lo intenta
encontrará todavía cristales
formas vivas, en el habla floja,
que devuelven su don antiguo
de hacer poesía con cosas.

(*Ingeniero cuchillos*, trad. Ángel Crespo, p. 84)

²¹ Gastón Bachelard, *Op. cit.*, p. 179.

vemos.”²² Y para remediar este problema convoca a desautomatizar la percepción mediante un procedimiento donde se singularicen los objetos. Estos planteamientos del orden teórico --sobre todo si se recuerda que en literatura la crítica casi siempre va detrás de la creación-- ya se habían practicado en las obras, el mismo Shklovski analiza *La Guerra y la paz* de Tolstoi y en esta novela constata algunos de sus planteamientos.

En la obra de Castro hay textos “de miniatura” que recrean el mundo de los objetos, como el siguiente:

Bajo certero golpe se desprende
el fruto del verano.
La madurez abre su pulpa
y desata en su entraña el llanto.

Tan sólo el hueso queda inmovible
en su abismo cerrado.
(*Cantares de vela*, p. 51)

En este poema aparece la descripción “fiel” de un hecho que hubiera pasado desapercibido en el mundo de la cotidianidad. En este caso uno podría suponer que la poeta oyó, vio, palpó, olió, y gustó del evento “insignificante” que consiste en esto: un fruto maduro cae y se rompe, exceptuando al hueso que no pierde su consistencia.

El ‘suceso’ está rodeado por el misterio de la palabra. Así vemos que el fruto cae porque algo o alguien le ha pegado con “certero golpe...”, se trata de un fruto especial, la frase calificativa es “del verano”, época del año en que esplende la luz, el sol, la energía, por eso mismo se traslada al lector una sensación sabrosa cuando la imagen se expande ante el producto derramado: “la madurez abre su pulpa/ y desata en su entraña el llanto.” Se trata de una metáfora *dulce* pues el jugo se libera de la pulpa y, digamos con una imagen poco poética, escurre.

Al movimiento entre el golpe, la caída y la desintegración se opone el silencio y la quietud: “Tan sólo el hueso queda inmovible/ en su abismo cerrado.” Aquí aparece una bella imagen muy bien tensada mediante un oxímoron; la almendra es un “abismo cerrado”, esta construcción es un enigma que entraña una potencia, el hueso es lo pequeño, pero guarda en su seno una energía superior que puede hacer que la semilla se convierta en acto, en vida. Como se ve, este es un pequeño gran poema que surge de un evento cotidiano, nace de la maestría que implica una pericia en la percepción. El texto tiene la fuerza del haikú, aunque lo trasciende por sus amplitud.

²² Víctor Shklovski, “El arte como artificio”, p. 61.

De todas formas consigue transmitimos la sensación de que ha ocurrido un gran hecho; aquí residiría la magia del poema, el culto al misterio como vocación creativa. Sobre este punto, escribe Bachelard: "Una hoja tranquila verdaderamente habitada, una mirada tranquila sorprendida en la más humilde de las visiones, son operadoras de la inmensidad. Estas imágenes hacen crecer el mundo, crecer el estío."²³

Papel relevante ocupa en la obra de Dolores Castro el espacio exterior; éste se nos muestra a través de la mirada en una especie de encuentro que va de lo cotidiano a lo desconocido. La mirada reúne imágenes dispersas y nos las entrega unidas y fascinantes. La mirada delinea los contornos de las cosas, hay una depuración tal que sólo quedan vibrando en su esencia. Eilo ocurre, por ejemplo, en este poema:

Superficies

Pesadas sedas, flancos palpitantes,
columnas,
cuellos a la flor de los vientos,
suaves y grises,
enlunados, rojos;
pesados o vibrátiles.

Patas de noche oscura,
pasos
de piedra contra piedra,
o suavísimos pasos
de pata asilenciada.

Móviles superficies
erizadas de escamas en el salto del pez,
en la pelambre de la ardilla en el aire.

Al aire, al aire,
la roca erguida que sale del mar,
o la piedra de tropezar,
o la piedra de río
que ha tropezado ya.

Al aire, al aire,
todo contomo al aire,
electrizado.

Con el azul y el gris el aire arrastra
su gran cola de música
con la que enciende grandes superficies.

(*Soles*, pp. 83-84)

Como se puede observar, en el poema se celebra el movimiento, el ritmo de las "cosas" y los animales. Los cuerpos y las superficies tiemblan, vibran se mueven, pero ¿cuáles son esas superficies? En la primera estrofa aparecen las más densas y las reconocemos por sus nombres y los calificativos que se les asignan, como se ve en este cuadro:

Sustantivo	Calificativos
<ul style="list-style-type: none"> • Sedas "flancos" • columnas "cuellos" 	<p>pesadas palpitantes cuellos a la flor de los vientos suaves y grises, enlunados, rojos; pesados o vibrátiles.</p>

²³ Gastón Bachelard, *Op. cit.* p. 249.

Así, las superficies están representadas por las "sedas" que, presumiblemente, son una metáfora de las plumas de las aves y sus "flancos palpitantes" son el contorno que difunde su elegancia. Las columnas son los cuellos que se exponen al viento, a su acción corruptora que convierte en dócil lo rebelde, en una flor la variedad y la densidad de los colores.

En la segunda estrofa empieza el movimiento oscuro, pesado, rupestre de los animales y poco después se hace más leve. Este esfuerzo puede palpase en el uso de los sustantivos: "Patas de noche oscura/ pasos/ de piedra contra piedra." En seguida surge un ritmo más ligero que parte de una disyunción y se enfatiza en un superlativo: "suavísimos pasos/ de pata asilenciada."

Luego pasamos a las superficies más blandas, a las del agua. Mediante una imagen sorprendente nos son transmitidas: "Móviles superficies/ erizadas de escamas en el salto del pez,". Aquí se reafirma la volatilidad porque si antes estábamos sobre la tierra, después sobre el agua, ahora vamos sobre el espacio libre: "en la pelambre de la ardilla en el aire." A partir de este momento, a la pesadez original se sobrepone el vuelo, todo crece y se levanta, todo adquiere una especie de ascendencia. La voz lírica estimula el acontecimiento a través de la expresión de su deseo vehemente, opta por él: "al aire, al aire/ todo contorno al aire, /electrizado." Los contornos, en efecto, se electrizan y por eso palpitan y vibran al ritmo del aire que enciende "grandes superficies."

Visto de conjunto el poema. podría antojarse gris y pesado. Algunas de sus palabras no pertenecen al parnaso poético, así desfilan los sustantivos "rupestres": pata, piedra, roca, paso, pelambre, o el aire que "arrastra" su "cola" de música. Lo magistral consiste en dotar a estos términos grises de un sentido luminoso, aéreo y "electrizado". En la poesía de Dolores Castro la cotidianidad del mundo de los objetos cobra vida y se ilumina.

Ahora bien, la mirada suele poblarse de cosas, de objetos que viven en el caos y de pronto, por obra de la imagen, cobran sentido y armonía ante nuestros ojos. Nos referimos, en este caso, a un espacio poblado, pero ¿puede haber un espacio vacío? Sabemos que existe, de lo que no estamos seguros es si tiene sentido en sí mismo. No obstante, para no situarnos en los umbrales de la metafísica, se podría pensar en un espacio austero, donde el poeta trabaja con su objeto, quitándole todo aquello que le sobra hasta quedarse con la pieza que, a su vez, da sentido al

espacio vacío que hay en torno a ella. Se trataría de un espacio impregnado de una soledad profunda y, dentro de ella, emerge el poema y el objeto que éste pronuncia. Leamos el texto que sigue:

Árbol

Este es un árbol de pie quieto
que mece la cabeza
porque así debe ser.

Creció alto, muy alto
mientras hundía el pie
en un suelo firme,
tan firme
como un suelo firme suele ser.

Y al crecer
sintió lo débil de su tronco
contra
la grandeza del aire
y le dio por mecer la cabeza,
porque así debe ser.
(Soles, pp. 80-81)

Cuando uno lee el poema anterior tiende a confundir el texto con el referente. Siempre aparece la sensación de que se nos señala, demostrativamente, un objeto: "Éste es un árbol de pie quieto" a partir de aquí se construye la idea que habrá de desdoblarse a lo largo de las tres estrofas. Lo primero que nos cautiva es la imagen misma, la absoluta independencia de quien mira. Los adjetivos demostrativos sirven para señalar a distancia, lo que está más allá. El árbol esplende solitario, frente a la dialéctica de lo alto y lo bajo, frente al movimiento y la quietud, frente a la 'ejecución' del ser sin cuestionamientos. El árbol antropomorfizado mueve la cabeza "porque así debe ser." El objeto está desautomatizado, puesto delante de los ojos para que lo veamos. Ante él la mirada se inmoviliza para que la realización del poema y del árbol fluyan y se revelen en su esencia.

En el poema se refuerza el sentido mediante la imagen y las repeticiones. En dos momentos aparece el verso conclusivo: "porque así debe ser" el cual resume un conocimiento empírico que no da explicaciones, pero tampoco se requieren frente a un fenómeno rítmico que 'evidencia' su razón de ser y destaca por su claridad.

En la segunda estrofa se conjugan los opuestos y las reiteraciones de manera notable; primero aparece una paradoja: "Creció alto, muy alto/ mientras hundía el pie", luego aparece la repetición

del sustantivo 'suelo' y el adjetivo 'firme': "en suelo firme/ tan firme/ como un suelo firme suele ser", cuya función consiste en remarcar un hecho inapelable: la solidez de la tierra en contraste con el dinamismo de las alturas. El árbol oscila entre estas dos posiciones y a las dos se adecua porque entre esos dos puntos se recrea su naturaleza. Es obvio que el árbol es una metáfora del hombre sumido en el mundo cotidiano, aferrado al suelo para no perder 'el principio de realidad'; no obstante, deseoso de caer a las alturas para romper con su vida rutinaria.²⁴

Francis Jammes, en un sentido paralelo, recrea la misma imagen: "Pienso en los árboles que están siempre a la constante búsqueda de su equilibrio aéreo...Tal es la vida de esta higuera, semejante a la de un poeta: la búsqueda de la luz y la dificultad de sostenerse."²⁵ El árbol, pese a su presencia cotidiana, tiene su misterio; dialoga con dos identidades opuestas y su 'arte' consiste en no 'ceder' a ninguna de ellas. Lo que hace nuestra autora, en este admirable poema, es presentarlo 'tal cual es', lo muestra para que escenifique su *ser* mediante una de sus características esenciales: el movimiento, pues, como dice Bachelard: "El árbol es el ser del gran ritmo, el verdadero ser del ritmo anual. Es el más claro, el más exacto, el más seguro, el más rico, el más exuberante en sus manifestaciones rítmicas."²⁶ El escenifica la vida del hombre.

Para concluir, se debe reafirmar que el espacio es una entidad significante en la obra de Dolores Castro. La ventana, la casa, los objetos familiares adquieren una nueva personalidad en sus poemas. El espacio en que se destacan, libres de la 'enajenación' cotidiana, los vuelve únicos. La poeta opina: "Mis espacios son de rescate, no de evasión, yo creo que se pierde tiempo al evadirse, mejor el aquí y el ahora. A lo mejor el roce con las cosas nos resta sensibilidad, pero la poesía tiene la función contraria, alimenta la admiración, acrecienta la sorpresa."²⁷

²⁴ Mircea Eliade encuentra que en diversas religiones primitivas el árbol es un instrumento de comunicación entre el cielo y la tierra. (Cf. *Tratado de historia de las religiones*, p. 248 y ss.)

²⁵ Citado por Gastón Bachelard, *El aire y los sueños*, p. 253.

²⁶ Gastón Bachelard, *Op. cit.*, p. 276.

²⁷ Entrevista realizada por nosotros.

3.3 LA FUGACIDAD

El fulgor en el baño del zenzontle,
un sacudir de gotas irisadas
entre las pardas plumas,
eso dura la infancia.

Cantares de vela

Al referirnos a la cotidianidad de lo vivido implícitamente estamos hablando de una parte del tiempo, el tiempo humanizado, el que nos ha correspondido vivir dentro del proceso que entraña la eternidad. Como se sabe, tiempo, espacio y vida son nociones inseparables al grado de que una se contiene en la otra, también son parte del imaginario y tema ancestral de la metafísica y la poesía. El asunto es tal magnitud que no se puede dirimir con facilidad, sólo nos queda decir que el tiempo es una categoría importante para el hombre y su reflexión sobre la existencia.

En un sentido casi desesperado, Miguel de Unamuno describe el combate del individuo por librarse de su finitud en el tiempo y alcanzar la vida eterna. Considera que las obras más audaces de los hombres son hechas con la idea de conquistar la fama y con ella saciar su "hambre de inmortalidad", escribe: "El hambre de Dios, la sed de eternidad, de sobrevivir, nos ahogará siempre ese pobre goce de la vida que pasa y no queda. Es el desenfrenado amor a la vida, el amor que la quiere inacabable, lo que más suele empujar al ansia de la muerte."²⁸ Pero el amor a la vida no necesariamente nos debe antagonizar con la muerte, tampoco implica que ésta no pueda ser gozada en cada instante que pasa.

Pues bien, esta es una de las lecciones que parecen desprenderse de la poesía de Dolores Castro. En sus textos lo vivido se verifica en cada instante y cada uno de ellos es una suma "virtuosa" que se aquilata en la experiencia, por decirlo con uno de sus versos en "el agri dulce sabor de la vida". He aquí, no una celebración hueca, ni un canto impostado sino el reconocimiento de una realidad que implica "el dulce dolor de estar viviendo."

En su obra uno asiste a la continuidad de la vida y no a una ruptura. Lo mismo se interroga al día que a la sombra, a los atardeceres que a las mañanas plácidas; lo mismo se descende a los pozos donde la sombra anida que se asciende buscando la luz. De este modo, el tiempo vivido es el que corresponde a la memoria y a la percepción de la voz lírica; es un tiempo cargado de recuerdos y de experiencias. Interrogada sobre este asunto, la autora responde:

Yo creo que la vida no se acaba, creo que una forma de este enamoramiento del vivir, lo siento desde que tenía como veinte años, no es cuestión de pensar, sino que en los momentos más lúcidos siento que la vida es un bien permanente (...) hay algo que no muere, que sigue creciendo, igual que cuando uno ya está muerto y le siguen creciendo las uñas y el cabello, así hay algo que va a seguir vivo (...)²⁹

Ahora bien, para corroborar lo hasta aquí dicho, leamos este poema:

Sequía

En espera, tendida como yerba
que apresura su flor en la sequía,
oigo el viento quebrado,
el espiral, la seña.

Quiero decir ahora,
que yo amo la vida:
que si me voy sin flor,
que si no he dado fruto en la sequía,
no es por falta de amor.

Quiero decir que he amado
los días de sol, las noches,
los árboles, el viento, la llovizna.

(*Cantares de vela*, p. 55)

En el poema se establece la estructura interna a partir de la segunda estrofa, así pues, ésta se divide en dos momentos: espera y confesión. Hay una declaración de amor a la vida y a su vez una aceptación. El texto se abre a la sinceridad de la voz lírica que fluye sin tropiezo desde su situación inmóvil: la espera, ¿qué espera? Las claves, las fuerzas vitales, la acción de los elementos naturales para crecer.

Así, en la primera estrofa la poeta se compara con la yerba humilde "que apresura su flor en la sequía", la yerba del desierto, la que aguarda el instante del agua para "ser" dentro de la fugacidad. Pero la voz lírica espera algo más, aguarda "la seña" que dotará de movimiento al "espiral", al péndulo del reloj de su vida. La palabra "espiral" también tiene otro sentido: alude a una línea curva o a una escalera que crece sin tocarse. Puestos a establecer conjeturas, diríamos que si la vida fuera un círculo desaparecería con la muerte, pero en la otra figura la trasciende.

En la segunda estrofa se establece la voluntad de ser, se acepta el destino: "si no he dado fruto en la sequía, / no es por falta de amor." De pronto, las palabras del texto, en apariencia sencillo, están llenas de simbolismo: el espiral remite al tiempo, la "sequía" no es sólo la ausencia de agua sino que se traduce en las dificultades y tropiezos que impiden el ejercicio del vivir. La "flor" ya

²⁹ Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida. La agonía del cristianismo*, p. 26.

no es lo perecedero sino la bendición, la gracia, la apertura feliz hacia el mundo y el “fruto” remite a la fertilidad, es la huella y la contribución que se deja después de nuestro paso por el mundo. Pero el amor lo engloba todo porque es una fuerza vital que se impone a la variedad de las cosas y a sus cambios. En la última estrofa el amor queda bien expresado mediante una gradación: “Quiero decir que he amado/ los días de sol, las noches,/ los árboles, el viento, la llovizna.” De este modo, el testimonio de amor por la vida es lo único que permanece, lo demás forma parte de las anécdotas inherentes al vivir.

Punto importante en la poética de nuestra autora es la relación auténtica con la naturaleza, pues no celebra su presencia exuberante sino su proximidad mínima. De este modo la yerba, el árbol, el huizache, el musgo, etcétera, acompañan su mirada y su paso por el paisaje humilde que conforman. Cuando Bachelard se ocupa de la presencia de la flora en la poesía, reconoce que ésta se encuentra llena de imágenes falsas, acaso nunca vistas y peor sentidas. Se trata de percepciones de estampa, frías e inmóviles. Para contrarrestar este daño el filósofo francés acuña una frase digna de Huidobro: “Como con todos los seres hay que amar las flores antes de nombrarlas.”²⁹ Esto es lo que se percibe en los poemas donde Dolores Castro recrea el paisaje; hay detrás un impulso amoroso que anima a la yerba humilde para que emerja vigorosa.

Un poema donde queda de manifiesto lo que acabamos de escribir, es el siguiente:

El huizache

Nada sabe decir
pero le llega un golpe de frescura
y en un gozo aromado
hasta las ramas
sube su flor,
dorada
como el sol que le quema.
Erizado de espigas se levanta
en la mitad del llano.
Su fronda
es una copa
de polvo.
Cuando la rosa el aire
es una tórtola
triste de ser.
Ay, pero en el verano
el huizache recibe
la humedad de la tierra.
Su débil tronco olvida,
reverdece las hojas

²⁹ Pedro Antonio Armendáriz, *Op. cit.*, pp. 63-64.

³⁰ *Ibid.*, p. 252.

ablanda las espinas.

Ay, pero en el verano
en una sola flor
amarilla, pequeña,
canta toda la tierra.

(*Cantares de vela*, p. 63.)

Como se habrá notado, en este poema se exhibe el florecimiento del huizache, este arbusto sencillo de las zonas áridas de México que nada tiene que ver con el prestigio y la elegancia de la vegetación del trópico. El texto presenta el suceso en dos etapas: las tres estrofas del centro describen al huizache en tiempos de sequía: "Erizado de espinas se levanta/ en la mitad del llano." El páramo lo humilla y lo absorbe: "su fronda/ es una copa/ de polvo" que sufre de sed. Las cuatro estrofas restantes celebran la emancipación del huizache, que se impone al polvo y a la imagen gris, de tórtola, para mudar de color y de forma frente a nuestra mirada.

Este proceso de metamorfosis se genera en cámara lenta, uno lo percibe movido por la conmiseración y la ternura que nos nace en los ojos desde el primer verso que humaniza al huizache: "Nada sabe decir", es una yerba de tropiezo en medio del llano candente, carece de palabra porque en su 'cuerpo' se ha instalado la tristeza. No obstante, cambia de apariencia en cuanto recibe "un golpe de frescura" "y en un gozo aromado/ hasta las ramas/ sube su flor,/ dorada/ como el sol que le quema." Asistimos entonces al proceso de 'revestimiento' del huizache. Lo asombroso en la estrofa radica en el proceso de crecimiento de la flor. Ésta no nace solamente de la rama sino que sube a ella en esencia, dejando en la rama 'un gozo aromado', la flor se instala en el lugar que le corresponde, para mirar el paisaje que la observa. La flor viene de más lejos, está nutrida por los elementos, pero a su vez, tiene su identidad propia. Viene con 'el golpe de frescura' y también de "La humedad de la tierra" que "el huizache recibe." La flor es un doble mensaje de ternura. Por una parte ennoblece al arbusto: "Su débil tronco olvida,/ reverdece las hojas, / ablanda las espinas." Olvida la sed, la grisura de su copa, cobra vida y dignidad, pero la flor múltiple que se hospeda en la copa del huizache comunica la obra de la naturaleza desde la simple florecilla, de ahí el desenlace fastuoso del poema: "Ay, pero en el verano/ en una sola flor/ amarilla, pequeña,/ canta toda la tierra." El texto es, también, uno doble testimonio de amor, amor

al huizache y a la rosa que le da un sentido a su existencia.³¹ Es el producto privilegiado de la mirada. Asimismo, al igual que en el poema anterior, tiene un gran sentido metafórico y será la propia autora quien mejor lo explique pues confiesa que 'el huizache' es uno de sus textos preferidos "porque --dice-- no solamente es mi símbolo, sino el de una gran parte de los mexicanos, que tenemos pocos recursos para vivir y, sin embargo, somos capaces de florecer y de cantar."³² El arbusto de referencia es un símbolo de la poética de Dolores Castro.

Ahora bien, los últimos dos textos tienen en común, además del espíritu vegetal que los envuelve, el sentido de la emergencia, del espacio vertical ascendente como impulso de vida. El poema que comentaremos ahora guarda con los anteriores esta filiación:

Como la llama corva

Como la llama corva que se inclina
sierva del viento
atraveso mis días.

Como la lengua de la llama llevo
un amoroso cuerpo
que se tiende temblando
y se retira
al golpe de los vientos y los días.

Así como la llama
voy desde el haz de la tierra
hacia arriba.

(*Cantares de vela*, pp. 66-67)

El recurso fundante del poema es la comparación. "Así como la llama" la poeta asciende y desafía. De hecho el texto y la vida que declara se asientan sobre la fugacidad. En este sentido es ya una hipérbole permanecer en el fuego y lo es más cuando este fuego y su expresión corporal o su anatomía: la llama, están a merced de viento que les labra fugitiva arquitectura.

En el poema forma y fondo se combinan de manera magistral, la brevedad trasciende al suceso que se expone. La llama y la voz lírica son esclavas del viento y ambas lo atraviesan en instantes, que son días. El resultado de esta lucha no implica una caída, que sería la muerte, sino un ascenso: "voy desde el haz de la tierra/ hacia arriba." Lo que queda en medio de este "feliz" progreso, son los destellos de la luz y el ritmo que provee la aliteración: "Como la lengua de la

³¹ Aquí podríamos establecer una analogía con las palabras de Bachelard: "Y cuando una flor va a abrirse, cuando el manzano va a dar su luz, su propia luz, blanca y rosa, se sabrá bien que un árbol es todo un universo." (*Op. cit.*, p. 277)

llama llevo/ un amoroso cuerpo”, traducida en un suave desliz: “al golpe de los vientos y los días”. La vida se realiza contra el tiempo donde impera la fugacidad, fugacidad que en el poema pareciera sintetizarse. Por último, podríamos aseverar que la vida, en la obra de nuestra autora, se presenta como un acto único en que impera la paradoja sobre la ‘eternidad del instante’ y “éste -- agrega Castro-- es como un decir ‘detente vida, déjame vivir lo que se escapa. Uno está inserto en la cotidianidad, pero también es como una piedra porosa que recibe y se desgrana en pequeños momentos.”³³

3.4 EL INSTANTE

Hubo fuego, cenizas quedan,
y no recuerdo qué
habrá quedado entre
una y otra capa de la piel que perdí
entre fuegos y zarzas, años y matorrales.

Tornasol

Se define al instante como una porción breve de tiempo y también se le puede relacionar con una ráfaga, un relámpago o un parpadeo. Es una síntesis de luz, un apretado resumen del tiempo y el espacio donde se conjugan pequeños actos de grandes dimensiones. Se puede uno aproximar al instante a través de los contrastes porque reúne lo disperso en un destello que se vuelve eterno. Se le reconoce por la conjunción de los contrarios, por fijar los momentos que son clave en el transcurrir temporal.

Otro asunto es la “duración” del instante porque podría ser de un segundo, una hora o un siglo. Aquí hay una contradicción que se resuelve si se le mira con una perspectiva amplia. Karl Jaspers encuentra que nuestra historia es un destello milagroso comparada con el universo y nuestro espacio es un minúsculo rincón si se piensa en los miles de millones de galaxias que están más allá de nuestra imaginación.³⁴ De este complejo entramado el hombre sólo tiene acceso a una leve porción que se le escapa porque, dice Jaspers “El instante de quietud en el mundo no puede permanecer con plenitud. Todo continúa y pasa. Y en el instante que se ha cumplido, si le es

³² Citado por Javier Molina, “Ser escritora femenina, una coquetería tonta: Castro” en *La Jornada*, México, D.F., 23 de marzo de 1988.

³³ Entrevista realizada por nosotros.

³⁴ Karl Jaspers, *Iniciación al método filosófico*, p. 39.

concedido al hombre, brilla la luz de la eterna quietud.”³⁵ Esta quietud se asocia con una idea de trascendencia, el tiempo impone al hombre un destino trágico y él se sobrepone “cristalizando” los momentos que ha vivido.

El instante ha sido un tema socorrido de los poetas; éste se opone al pasado y desconfía del futuro por la incertidumbre y, generalmente, la mala fortuna que conlleva. Despojados de esas dimensiones sólo queda el aquí y el ahora, el presente laborioso que se ejecuta en cada acto, fuera de su inmediatez todo es tiempo en fuga. Escribe Pessoa:

¡Tan pronto pasa todo cuanto pasa!
¡Tan joven muere ante los dioses cuanto
muere! ¡Todo es tan poco!
Nada se sabe, todo se imagina.
Circúndate de rosas, ama, bebe,
y calla. El resto es nada.³⁶

Y es que los poetas líricos de todos los tiempos edifican sus mejores textos sobre el fuego de las zarzas y añoran mientras esa luz se desvanece otros instantes de revelación y gozo. Así lo entiende también Alceo para quien el placer es un buen antídoto frente a la fugacidad:

Bebamos, pues, bebamos.
La lámpara luciente
¿a qué fin la esperamos?
El día va volando brevemente,
y el vino ya en las tazas derramado,
formando mil colores,
brinda y convida al paladar cansado (...)³⁷

Si el hombre tiene sed de tiempo, hambre de inmortalidad --como dijera Unamuno-- es porque tiene conciencia no tanto de su vida como de su muerte ‘en el tiempo’³⁸ porque con ella desaparecen los bienes y los dones que ha querido inútilmente retener: juventud, belleza, fortuna, etcétera, incluso la razón se quiebra y se instala en su lugar la duda, la angustia y el pesar. Consciente del devenir y el perpetuo cambio como única norma, el poeta lírico se aferra a los instantes en los que se concreta “lo vivido” y en el caso de Alceo también “lo bebido.”

De algún modo también Heráclito fue un poeta, aunque cruel, reconoció que la esencia de las cosas es el cambio: “Aun los que se bañan en los mismos ríos se bañan en diversas aguas. Y cual

³⁵ *Ibid.*, pp. 71-72.

³⁶ Fernando Pessoa, *Antología poética*, trad. e int. Ángel Crespo, p. 229.

³⁷ *Poetas líricos griegos*, selec. int. y notas de Federico Carlos Sainz de Robles, p. 33.

³⁸ La idea de que para vivir bien se debe resolver el problema de la muerte es una cuestión filosófica muy antigua, pues Platón suponía que el filósofo estaba capacitado para morir. En el diálogo “Fedón” Sócrates

vapores, se levantan de lo húmedo las almas.”³⁹ Y es que hay un punto donde la filosofía, la física moderna y la poesía se hermanan, parecen ser una sola disciplina que, por diversas vías, llegan a lo mismo. El hombre nace y desaparece en el tiempo sin que se le vea a éste principio o fin.

Sin embargo, frente a esa conciencia fatídica el poeta se rehace, no se resigna a que el “todo” que “posee” desaparezca en la nada e impone a lo inefable el instante, éste es en sí y para sí algo, fuera de él pareciera nuevamente instalarse en el vacío.

El instante, pues, es una porción arrancada al tiempo mediante la palabra, no hay otra herramienta que permita efectuar ese corte. El sustrato o la sustancia de él es una fracción de vida, reflejada en el poema lírico. Y el poema, como dijera Valéry, es apenas el desarrollo de una exclamación, o, como escribe Dolores Castro, el leve gemido de las criaturas que “tosen suavemente para no desaparecer.”

De este modo, el conflicto se traslada al poema y aquí volvemos a citar la frase del autor del *Cementerio marino*: “Por más que contemos los pasos de la diosa, anotemos la frecuencia y la longitud media, no extraemos el secreto de su gracia instantánea.”⁴⁰ Ya comentábamos esta frase por su relación con el lenguaje literario, pero he aquí su nexa con el tiempo. La gracia instantánea de la musa no reside tanto en proveer la inspiración --idea romántica-- como en la de ‘conceder’ el momento justo para escribir los versos y el poema. Hay una barrera que impide desentrañar ese secreto, el de la lucidez oportuna que se opone a lo disperso y se singulariza en el acto del poema.

No obstante, si la inspiración no basta para aprehender lo pasajero, queda la “gracia” y ésta lo mismo corresponde a la musa que al poeta. La gracia es parte esencial de la divinidad, pero en el caso del poeta la gracia reside en el oficio, pero el oficio tampoco basta por más que se hagan los cálculos de ‘longitud’ y ‘frecuencia’ si no coinciden con el instante: punto nodal de la creación.

De este modo es en el poema breve donde el instante se verifica, o por lo menos se instituye como un hecho singular. Un poema extenso puede englobar una cadena espaciada de instantes que intensifican su desarrollo y luego se pierden en el letargo de glosas y descripciones.⁴¹

celebra su envenenamiento porque, según él “los verdaderos filósofos se ejercitan para la muerte (ya que ésta no les parece de ninguna manera terrible.” (*Diálogos*, ed. de Francisco Larroyo, p. 394.)

³⁹ Heráclito, “Ser y devenir”, selec. y trad. de Juan David García Bacca, en *Temas de filosofía I*, p. 147.

⁴⁰ Paul Valéry, *Teoría poética y estética*, p. 31.

⁴¹ Con razón observa Edgar Allan Poe que “cuando menos una mitad del *Paraiso perdido* (de Milton) es esencialmente prosa -- una sucesión de exaltaciones poéticas entremezcladas, ‘inevitablemente’, con depresiones correspondientes (...)” (*La filosofía de la composición*, p. 13)

Octavio Paz encuentra que no son fáciles de definir los conceptos de "largo" y "corto" en un texto: por decirlo de algún modo, el haikú es breve, pero lo es más la greguería, de ahí que el número de versos del cuerpo poético no sea un criterio válido. El asunto puede resolverse entre lo que él llama 'contar' y 'cantar'. Así, mientras que las obras épicas desarrollan una historia a través una serie de redundancias el poema lírico 'canta', transmite o muestra una realidad subjetivada mediante la presencia de un yo que es, en sí mismo, la columna de la estructura textual. El poema lírico es, por antonomasia, breve e intenso, en él principio y fin se mezclan, a diferencia del texto largo donde el desarrollo del tema y las partes que lo conforman adquieren cierta autonomía.⁴² Ese desarrollo es, en realidad, una secuencia de acciones que se verifican en diversos espacios y tiempos y le dan su carácter de obra narrativa e 'impersonal'. En él, el poeta cuenta desde fuera, como en la *Iliada* o la *Odisea*, por ejemplo.⁴³

Ahora acerquémonos al siguiente poema de Dolores Castro:

Pozo

Este es un pozo que refleja el cielo
pero es un pozo.

Caen, caen los días,
caen las noches
hasta el fondo.

⁴² Cf. Octavio Paz, *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, pp. 11 y ss.

⁴³ Una idea más amplia sobre la importancia del tiempo y el espacio en los textos literarios, la ha propuesto con lucidez Mijail Bajtín. Con el nombre de cronopo clasificó las peculiaridades espacio temporales en la narrativa y lo definió así: "En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte, en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica (...) puede afirmarse decididamente que el género y sus variantes se determinan precisamente por el cronotopo... (*Problemas literarios y estéticos*, pp. 237-238)" Bajtín estudia la génesis de la novela europea a partir de los textos griegos cuya columna se establece por las travesas de sus personajes. Así, destacan *Las etiópicas* de Heliodoro, *Las efisiacas* de Jebofonte, entre otras. Luego analiza las novelas de caballerías, incluido *El Quijote*, y las que se adscriben al género picaresco; en todas ellas destaca el cronotopo del "camino" y del "encuentro", el tiempo y el espacio suelen ser lentos y externos, salvo cuando las acciones se intensifican y los hechos se precipitan. Sigue, la novela gótica y luego la realista y psicologista donde los eventos ocurren en espacios cerrados, hay un tiempo interior, de movimientos mínimos porque la elucubración de los personajes es más importante que las propias acciones. Se trata, dice el autor, de un tiempo banal cotidiano y cíclico, en otros casos es "pegajoso" y se arrastra por el espacio, como en *Madame Bovary*, por ejemplo. Si se recuerda aquí el pensamiento del teórico ruso, es con el propósito de establecer una contigüidad entre el tiempo y espacio de la narrativa y la del poema lírico. Esta posibilidad él mismo la sugiere cuando afirma que el género y sus variantes se determinan por el cronotopo. Acaso haga falta estudiar a fondo la importancia del tiempo en el poema, porque, aunque éste se realice en un instante, existe. Además, en términos de interpretación, Bajtín reconoce, apoyándose en Kant, que sin las nociones de tiempo y espacio es imposible cualquier percepción y conocimiento.

Todo se vuelve fondo.

Aun el guijarro que tira la muerte
se vuelve fondo.

(Soles, p. 85)

Escribe Bachelard que "la poesía en una metafísica instantánea. Ella debe dar en un breve poema, una visión del universo."⁴⁴ Y esto es precisamente lo que tenemos en el texto anterior. El espacio y el tiempo están caracterizados por la verticalidad que sustenta la temática del poema. El pozo acumula, devora todo lo que en él caiga. La voz lírica lo señala mediante un adjetivo demostrativo para que lo veamos: "Este es un pozo que refleja el cielo/ pero es un pozo", así aparece una imagen que nos remite a dos profundidades opuestas: la del cielo y la del pozo. La sima tiene una virtud inicial, es el espejo de las alturas, "pero es un pozo" y en él "Todo se vuelve fondo" porque su hambre es superlativa: "Caen, caen los días/ caen las noches/ hasta el fondo." La reiteración del verbo nos conduce a una acción constante y a una noción de tiempo que exhibe su mecánica. Siempre sucede lo mismo. Sin embargo, en los últimos dos versos hay un vuelco inesperado: "Aun el guijarro que tira la muerte/ se vuelve fondo." ¿Cuál es el poder del pozo? Aquí se nos revela superior a todo, no sólo oscurece la luz, las noches, también es capaz de burlar--gran hipérbole-- la sentencia de la muerte. Resulta, por contraste, que el pozo tiene una cualidad vital, y uno podría pensar ya no en un pozo sino en un "hoyo negro"; esos cuerpos oscuros que habitan en el espacio y que no se sabe si son estrellas apagadas, o cuerpos voraces que devoran su propia luz, o puertas que conducen a otros universos. Pero todavía hay más, según Stephen Hawkins en su obra *Historia del tiempo*, estos cuerpos concentran la energía suprema, todo lo que pasa en torno lo asimilan a su masa, la densidad de su materia es tal que si un astronauta anduviera de vacaciones cerca de sus límites lo integraría sin que éste se diera cuenta. El "hoyo negro" es dueño de su tiempo, de su espacio, de su movimiento, es acaso el ansiado primer motor de los escolásticos. Hawkins concluye que si existe Dios, podría ser un hoyo negro: explosión y síntesis del universo.

Pero la cuestión vital que percibíamos en el pozo, también tiene un sustento en la simbología, así lo explica Jean Chevalier: "El pozo reviste un carácter sagrado en todas las tradiciones: realiza como una síntesis de tres órdenes cósmicos: cielo, tierra, infiernos; de tres elementos: el agua, la

⁴⁴ Gastón Bachelard, *Op. cit.*, p. 115.

tierra y el aire; es una vía vital de comunicación.”⁴⁵ Pero el texto nos interesa por su capacidad de síntesis tanto del tiempo como del espacio. En él se percibe la inmensidad concentrada, y la eternidad se resume en un instante. En él la voz lírica apresa la gracia instantánea de la diosa, como dijera Valéry.

Por último, para hacer una valoración del texto no tenemos más alternativa que recurrir a Bachelard cuyas palabras son apropiadas para el caso.

En todo poema verdadero, se pueden entonces encontrar los elementos de un tiempo detenido, de un tiempo que no sigue la medida, de un tiempo que nosotros llamaremos vertical para distinguirlo de un tiempo común que huye horizontalmente con el agua del río, con el viento que pasa. De ahí una paradoja que debe enunciarse claramente: en tanto que el tiempo de la prosodia es horizontal, el tiempo de la poesía es vertical.⁴⁶

En el poema que acabamos de leer son obvias las correspondencias entre el tiempo, el espacio y su significación a la luz de la “teoría” del instante. Ahora veremos cómo se manifiesta dicha porción de tiempo en algunos de los temas más frecuentes en la obra de Dolores Castro:

Juventud

Huidiza pupila de paloma: juventud.
¡Ay, tu nido tan alto, tan azul,
tan a merced del viento!

Majestad presurosa,
enseñorea la tierra,
juventud.

(*Cantares de vela*, p. 58)

En este poema se habla de la brevedad siendo él mismo breve. De hecho parece una definición con un mínimo de palabras. Así, la juventud se compara con la “Huidiza pupila de paloma” que puede ser fugaz e intermitente, pero también se refiere a ella como una luz breve. La pupila modera el tiempo mientras se abre o se cierra, y de estos leves movimientos la juventud depende. Lo que sigue es una exclamación que se traduce en nostalgia, la juventud se eleva para reinar, pero de las alturas deriva su fragilidad. Así se demuestra con el uso de los superlativos “tan alto”, “tan azul”, pero, después de todo “tan a merced del viento!” De ahí que su imperio sea efímero y a pesar de que toma el poder o “enseñorea” la tierra, su “majestad” es “presurosa.”

Acaso sobre el tema del texto no haya mucho que agregar, en cambio la concepción del tiempo, es interesante porque se percibe en él esa verticalidad de la que ya habíamos hablado. La

⁴⁵ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, p. 849.

⁴⁶ Gastón Bachelard, *El derecho de soñar*, pp. 226-227.

juventud se sitúa en lo alto y nos da la impresión de que no fluye sino, por el contrario, se establece en el "nido" y desde ahí desciende para "gobernar" la tierra. De hecho en el poema hay dos instantes: el de la altura que medianamente se estabiliza en el reposo, y el de la superficie donde la acción la destruye. Hay en el poema una ambivalencia: la juventud está siendo y por eso mismo deja de ser. De ahí también la importancia de la exclamación que aparece en la primera estrofa; en el fondo es una queja desolada frente a lo que no se puede detener.

Pero el ser del hombre, ya no tanto una de sus etapas como la juventud, también está signado por el instante. El filósofo Karl Jaspers reconoce en la existencia viviente sólo dos etapas: nacimiento y muerte. Lo que hay en medio, pensaríamos, es devenir. El devenir es tiempo y éste a su vez puede dividirse en un tiempo cíclico que nos da la idea de que las cosas vuelvan a ocurrir 'de nuevo' y el otro es lineal. Situado entre ambas categorías está el instante. En la primera, el instante puede repetirse muchas veces aunque no sea el mismo, en la segunda etapa se rompe o escinde la línea temporal para consagrar un acto irrepetible. Más poderoso y creíble resulta el instante en este segundo caso, porque se convierte en un acto genuino, en torno del que se establece el vacío y la soledad. Jaspers escribe: "Más la inmortalidad es sinónimo de una eternidad en la que pasado y futuro están abolidos. El instante, que es temporal, donde se cumple existencialmente, participa de la eternidad de lo que abarca a todo el tiempo."⁴⁷ Visto así, el instante no es sólo una categoría para definir una poética sino que también se acerca a la temporalidad del hombre, y en este punto el poeta también es un Pensador, como dice alegremente Bachelard: "¡Ah, cómo se instruirían los filósofos si consintieran en leer a los poetas!"⁴⁸ En esta línea se inscribe el siguiente poema:

Somos

A un paso de la furia,
de la delicia.
En la herida mortal del amor,
de la muerte:
un llanto,
la vehemente memoria
de un cardo
que quiso ser caricia.
El ahogado cosquilleo,
el estallido,
la risa,

⁴⁷ Karl Jaspers, *Op. cit.*, p. 167.

⁴⁸ Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, p. 246.

el estertor
de agonía.

Somos el accidente:
el equilibrio
de una garza en el viento.
Somos el viento.

(Soles, p. 78-79)

El poema lleva por título uno de los verbos más prestigiosos de la filosofía. Se dice que las cosas en el mundo están, pero el hombre aparte de "estar", "es", o dicho existencialmente, puede llegar a ser. En otros idiomas, por ejemplo el inglés o el francés, nos habríamos ahorrado esta explicación porque el verbo es uno: "to be" o "être" y se da por hecho que las dos condiciones se implican. Pero en el texto el título predetermina su contenido: "Somos" alude a una pluralidad; los hombres somos parte de la fugacidad que se describe y enumera en el poema. Mención especial merece el hecho de que el verbo "ser" rige todo el sentido del texto, no aparece ningún otro en presente de indicativo.

Ahora bien, en el poema se nombran los momentos clave, enmarcados en el suspenso; en esos instantes indeterminados: somos. No hay una definición de hombre --ni se pretende-- sino aproximaciones, por decirlo así, palpitantes.⁴⁹ En este sentido, nos situamos, presa de nuestras contradicciones: "A un paso de la furia./ de la delicia", o bien, heridos por el amor o la muerte -- que aún no nos tocan-- somos: "un llanto", pero no "El llanto", es decir, pese a todo, el dolor no enraíza en nuestro ser porque, podríamos decir, no hay tiempo que alcance para albergar la Pena. Tampoco lo hay para aquilatar la memoria porque ésta a penas tiene la fuerza picante "de un cardo" y los recuerdos pesan frente a la calidad "aérea" casi volátil del hombre. De modo que, para construirse o para ser, es necesario aniquilar los fantasmas y convivir con los opuestos como "El ahogado cosquilleo," frente al "estallido", o la risa frente al estertor y éste delante de la "agonía", que es una lucha por la existencia. Toda esta parte se sitúa, pues, en la linde, el hombre se ubica en una línea frágil y cualquier oscilación que se salga de los márgenes impuestos lo pierde. Con esta idea concluye el poema: "Somos el accidente:/ el equilibrio/ de una garza en el viento./ Somos el viento." Aquí resalta la palabra "accidente", se trata de un término filosófico y

⁴⁹ Jaspers opina que más que definir al hombre, se le puede describir; es un ser dotado de palabra, que fabrica herramientas, que trabaja con ellas, que genera riqueza, etcétera, pero "el hombre no puede concebirse como un ser definitivo, que siempre se repita de acuerdo con esas formas de su ser, sino que la naturaleza del hombre está más bien sujeta a mudanza." (*Iniciación al método filosófico*, p. 65)

procede de Aristóteles y de su *Metafísica*. Consideraba este sabio que el 'accidente' se produce por azar, si un hombre cava un hoyo para plantar un árbol y encuentra un tesoro, eso es un accidente -- o un milagro.⁵⁰ Pero frente a la sustancia que representa lo inmutable, el accidente se caracteriza por su pluralidad, en un ser pueden residir otros y aflorar en un momento dado. El accidente, pues, invita al cambio y este es un fenómeno fortuito o contingente. En el caso del poema que nos ocupa, ante el 'accidente' se requiere el "equilibrio" que implicaría desechar las potencialidades para ser en un instante.

Al iniciar este análisis se decía que los poemas cortos de Dolores Castro se construyen sobre los momentos clave de la vida y se suspenden en ellos. Esos momentos clave pueden estar marcados por una temática determinada como el amor, la muerte, el placer, el dolor, la agonía, si ésta es la 'prueba' del "dulce dolor" que provoca la vida, etcétera. Cada uno de los textos representa un instante de la parte total de la vida, pero hay un instante superior a todos y éste se construye de silencio, como se verá en el siguiente poema --que, por otro lado, ya se había comentado de manera parcial a finales del primer capítulo:

Paso

Breve es el paso
del que tiene que pasar.

Piso con leve pisada
por no romper el silencio
donde duerme la eternidad.

(*Cantares de vela*, p. 68)

En el poema se juega con los opuestos, sonido/silencio, movimiento/quietud, instante/eternidad. En la primera estrofa hay un distanciamiento de la voz lírica: "Breve es el paso/ del que tiene que pasar." Se despersonaliza al enunciador para enfatizar la acción inevitable. En la segunda estrofa se siente mayor proximidad emotiva merced a la aparición del "yo" quien describe confidencialmente el modo de remontar el silencio sin quebrarlo; para ello se debe avanzar con sigilo, casi rodeando la figura de cristal que el silencio se ha proveído. Aquí uno se siente motivado a imaginar un espacio virgen de sonidos, acaso una caverna mágica donde la gota puntual del agua edifica con paciencia la famosa estalactita, uno debe pasar sin lastimar la paz ahí

⁵⁰ Cf. Aristóteles, *Metafísica*, p. 98.

reunida, uno mismo debe ser silencio, levedad o ala. Uno, entonces, gozaría de la sensualidad del entorno.

Este sensualismo nos lo transmite la segunda estrofa: “ *Piso con leve pi gada/ por no rompe r el silencio/ donde duerme la eternidad.*” Destaca la derivación “piso-pisada”, las aliteraciones de los fonemas /r/ y /s/, y combinadas con la reiteración de los acentos graves se produce una marcha cuyo objetivo es engañar al silencio, ocupado como está en velar por el reposo de la eternidad. La eternidad aparece aquí *animada*, casi es una *mujer* que duerme, que goza de la placidez no compartida, tan sólo por *el otro* imaginada.

Para Octavio Paz un haikú bien logrado puede ser una flor inmóvil; Roland Barthes considera que un haikú nos hace recordar cosas que no hemos visto, ni vivido; Gastón Bachelard, por último, ve en un poema que apresa el tiempo una flor tranquila. Suponemos que el texto de Dolores Castro --sin ser haikú, obviamente-- tiene un poco de todo esto. La voz lírica desafía el tiempo para verlo dormir, y nos lo muestra palpitante como si fuera ‘un corazón recién arrancado del pecho de la víctima’. El poema es la almendra extraída al tiempo, es el instante apresado para mostrarse reluciente.

Por último, la brevedad implica el silencio, éste subyace dentro y fuera del poema. El silencio es una manera de hablar y de callar.⁵¹ En ambos casos significa. En el poema a penas es perturbado, porque no se le tensa, no se le satura con palabras, hay un equilibrio, o bien un intercambio respetuoso de sentidos. Sobre este tema opina Luis Villoro: “hay un silencio que acompaña al lenguaje como su trasfondo, o mejor, como su trama. La palabra lo interrumpe y retorna a él. Parece surgir de su seno, llenarlo mientras se pronuncia y hundirse en él cuando cesa.”⁵²

Ya hemos dicho que el instante carece de pasado y de futuro, que rompe el orden horizontal y ya no corre, sino que emerge o brota, como dijera Bachelard. En este poema se aprecia el conflicto entre los tres tiempos: el lineal, el circular y el vertical:

Fluir

Fluir, volverse ajeno
sin arrojarse al mar de cada instante y poseerlo

⁵¹ En entrevista con Gerardo Ochoa Sandy, Dolores Castro comenta: “Soy autora de una poesía breve. Le tengo un gran respeto al silencio. Creo que la poesía es eso: un apuntalamiento del silencio.” (“En los años 50 la crítica tachó de católicos a los Ocho poetas mexicanos...”, p. 49.)

⁵² Luis Villoro, *La significación del silencio*, p. 27.

en su profundidad.
Refugiarse en el parpadeo
y para huir del horror,
no mirar.

Sólo el mar vuelve una y otra vez

Fluir es no volverse,
no ser siquiera estatua de sal.

Fluir, volverse ajeno,
conocer la tierra de Irás
y no Volverás.

(*Tornasol*, p. 41.)

El título del poema ilumina su contenido. Todo es movimiento y cambio, nada permanece.

“Fluir, volverse ajeno” es transformarse, ser el líquido que corre. Ser ajeno es ser otro, es confundirse en el sentido plural de la palabra con las aguas. Pero en los siguientes versos se renuncia al tiempo lineal, que es el fluir, y se accede a la temporalidad vertical: “Sin arrojarse al mar de cada instante y poseerlo/ en su profundidad.” La hondura es una barrera contra la “superficie” del cambio que todo lo arrasa, de ahí la búsqueda del amparo, aunque sea en lo fugaz: “Refugiarse en el parpadeo/ y para huir del horror no mirar.” La mirada aquí establece una distancia entre “el que ve” y “lo que ve”. Desde la perspectiva de la voz lírica hay un deseo de quietud que contrasta con el movimiento exterior. Para permanecer es necesario mantenerse inmóvil; cualquier impulso resultaría fatal. El horror ciertamente significa miedo, rechazo, espanto, pero ¿no hay algo de fascinación en él? Una víbora fascina por su mirada circular e inmóvil, una hermosa bestia cautiva y devora a su enamorada víctima. Ocultarse en el párpado es huir a la mirada, pero también es entregarse a lo efímero, tras un parpadeo todo termina, se disuelve el tiempo, el espacio y con ello las imágenes.

La mirada, escribe Bachelard, implica “el orgullo de ver, es el núcleo de la conciencia del ser contemplante.”⁵³ Pero esta conciencia entraña una metamorfosis, se vuelve una revelación pétrea, y ésta provoca el espanto. La mirada, abunda Jean Chevalier, “mata, fascina, fulmina, seduce, tanto como expresa.”⁵⁴ Y es precisamente esto lo que le ocurre a la mujer de Lot, al contemplar el horror se paraliza, no obstante, la hipérbole, en nuestro poema, es mayor, porque incluso la estatua es consumida por el fluir: “Fluir es no volverse,/ no ser siquiera estatua de sal.” De esta

⁵³ Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, p. 228.

manera todo se disuelve en la línea infinita, en el discurrir, en la última sentencia, la que rompe el tiempo circular: "Fluir, volverse ajeno/ conocer la tierra de Irás/ y no Volverás." Cobra sentido, entonces, la resistencia a la mirada: no ver es una tierna resistencia que se opone al fin. Además hay un momento crucial que depende del parpadeo, en el umbral que su movimiento crea aparece la conciencia del ser en el vacío. Ahí está la clave del existir. La poeta realiza o distribuye su tiempo y para esto se deshace de todo lo que sobra o es inútil, la mirada es un lastre, las imágenes del caos nos pueden arrastrar, en este sentido, la voz lírica, para decirlo con palabras de Bachelard, "experimenta la ambivalencia abstracta del ser y del no-ser, en las tinieblas ve mejor su propia luz. La soledad le proporciona el pensamiento solitario, un pensamiento sin diversión, que se eleva, que se serena al exaltarse con pureza."⁵⁵

Si la poesía de Dolores Castro es esencial y, a veces, inefable, es porque la esencia y el instante se combinan y producen una sustancia primigenia. De estos poemas se pueden hacer muy pocos discursos porque todo lo que se diga pareciera una glosa inútil. No obstante, no compartimos la opinión de los escépticos que creen que todo poema es un abismo, acaso un hoyo negro donde el creador se esconde. Luis Villoro encuentra que la palabra y el silencio son tan interdependientes como el día y la noche, escribe: "La negación total de la palabra es el silencio. Y tal vez, desde esta perspectiva, la poesía podría verse como un habla en tensión permanente entre la palabra y su negación, el silencio."⁵⁶ Pero en medio de estas dos posibilidades está la esencia de lo dicho; el silencio significa y la palabra también; en medio de estas dos fuerza emerge el poema breve.

Los marxistas entienden la esencia como "la unidad en la diversidad de las propiedades del objeto."⁵⁷ Ésta puede ser conocida porque dicho objeto posee rasgos propios y está influido por fenómenos externos, desentrañar estas relaciones es tarea de la ciencia. Más hermético es Kant para quien la esencia es la "cosa en sí" provista de densidad, pero inasequible. Acaso pensar en la esencia del hombre sería tanto como intentar una definición de él y, como ya se ha visto, definir es limitar y, según Jaspers, el hombre no conoce límites.

Hablar entonces sobre la poesía de lo esencial no es tan fácil, porque uno podría enumerar las características que supone le son inherentes y, con base en ellas, establecer una interpretación. Es

⁵⁴ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Op. cit.*, p. 714.

⁵⁵ Gastón Bachelard, *La intuición del instante*, pp. 119-120.

⁵⁶ Luis Villoro, *Op. cit.*, p. 26.

interesante pensar que un poema es “la cosa en sí”, pero estaríamos recurriendo a una idea “purista” la cual supone que el texto se debe a sí mismo. Le estaríamos negando la posibilidad de apertura, de diálogo. Es obvio que todos escriben para alguien. Es más real pensar que se escriba para “la gran minoría”. Así, la poesía de lo esencial podría ser para nosotros aquella que presenta una síntesis máxima, que canta en lugar de contar, que es dueña de un discurso breve e intenso y más que desarrollar un tema lo muestra. En ella, como también se dijo más arriba, principio y fin se confunden en el instante. A este conjunto de ideas respondería buena parte de la poética de Dolores Castro, y para intentar otro un ejemplo, leamos este poema:

Sortilegio

Paso a paso, con el sonido y el eco del sonido
voy con el aire a cuestras:

ojos abiertos a lo desconocido,
piel que estremece el sol,
pluma vibrante
resistiéndose al tiempo
distráida al engaño,
y plenamente inmersa dentro del sortilegio.
(*Tornasol*, p. 40)

El poema realmente se escribe en un “paso”, su brevedad depende del sonido y del eco que pareciera ahogarse bajo la amenaza del viento. Uno puede percibir el peso: “voy con el aire a cuestras”, dice la voz lírica. La estructura del poema es clara: hay un movimiento y luego un suspenso. En esta segunda parte la voz lírica se entrega al ejercicio del asombro y se deja seducir por la acción de los elementos sobre ella: “ojos abiertos a lo desconocido,/ piel que estremece el sol”. Luego aparece un verso ‘extraño’: “pluma vibrante” que por lo menos tiene dos posibilidades de interpretación: es una metáfora de la voz lírica; ella va por el espacio oscilando. Asimismo, la pluma alude a las posibilidades de escritura y entonces es una metonimia de la poeta que capta el ritmo temporal del entorno y lo traduce en versos. Si fuera así, tenemos al acto de la palabra como conciencia: “distráida al engaño/ y plenamente inmersa dentro del sortilegio.” La palabra “sortilegio” abre y cierra el texto, si consideramos al título como parte innegable de su estructura. El sortilegio es magia, adivinación, ensueño. Alude a un espacio en el que se cree, pero podría engañar o confundir, por eso la mirada no titubea, está abierta “a lo desconocido” desde la conciencia. Así, en el poema no se habla de la escritura, sino que se ‘muestra’ la acción

³⁷ Y. Blauberger, *Diccionario marxista de filosofía*, p. 93.

a través de dos palabras mutuamente hechizadas: "pluma vibrante." La vibración no es continua, tiene sus momentos, digamos, lúcidos. La vibración, ya se dijo, es ritmo, y sin él no hay arte. La poesía de lo esencial, entonces, capta el instante del ritmo.

El "sortilegio" es el tiempo, la voz lírica se le resiste, pero no se sale de él porque fuera de su cauda sólo hay vacío. "Si nos saliéramos de la historia -- escribe Jaspers--caeríamos en la nada. Sin nuestro existir en la historia, no tendríamos a nuestro alcance ninguno de los hilos de Ariadna que nos conducen a lo que propiamente es (...) No podemos situarnos más allá de la historia, pero sí, por así decir, irrumpimos en ella."⁵⁸

Ahora, por inaudito que parezca, leeremos un poema que trata de la esencia de la noche. En principio, se concibe a la noche por su grandeza, por su majestad envolvente e impenetrable. Es dueña de la sombra, principio y fin de la luz y su destello frágil. Devora las imágenes, los objetos, también a la muerte y el miedo. La noche todo lo contiene en su amplitud y, sin embargo, puede ser esencialmente breve, gracias a la acción de la palabra:

Noche cerrada,
entro.

Noche en mil pedazos
rompo.

Noche cerrada
soy.

(Soles, p. 85)

El texto está formado por tres movimientos: los dos verbos iniciales indican una acción, digamos, violenta, mientras que en el último se aprecia una fusión entre la noche y la voz lírica. Asimismo en la frase: "Noche *cerrada*,/ entro" el adjetivo pospuesto señala una cualidad contundente, la noche aparece como una densidad prohibitiva, pero a ella accede la voz lírica desde un punto opuesto, que debe ser el de la luz, porque si no aquella no tendría sentido. Una vez dentro ocurre la maniobra hiperbólica: "Noche en mil pedazos/ rompo." Uno podría preguntarse cuál es la herramienta para fragmentar o "estrellar" la noche y la verdad es que la poeta sólo dispone de los verbos o del Verbo decisivo para ejecutar la acción. En seguida viene el reposo, la noche se abate, la oscuridad es conquistada y la paradoja se establece por la asunción de un nuevo estado: "Noche cerrada/ soy." La línea inicial se repite, la noche, en apariencia,

continúa inalterada, recobra su condición, su magia. Pero he aquí que en el instante ha ocurrido una metamorfosis: ambas partes se han fusionado para ser una entidad nueva.

Por obra de la metamorfosis ni la voz lírica ni la noche son lo que antes eran. Emerge de la sombra una sensación de luz. Situadas en el principio, en el seno inmóvil. Ambas entidades guardan la posibilidad de proveer, de crear mediante la palabra desde una fuente negra. Esta operación es digna de Dios y no de los hombres --salvo que sean poetas--, acaso Dios sea en esencia una fuerza oscura que devenga en luz.

La noche, escribe Chevalier "simboliza el tiempo de las gestaciones, de las germinaciones o de las conspiraciones que estallarán a pleno día como manifestaciones de vida."⁵⁹ Acaso la sombra sea nuestra verdadera esencia y la luz sólo forme parte de nuestra incursión en ella. Pero hay algo más, acceder a la noche nos transmite la sensación de profundidad y de caída; en lo alto se situaban los dioses del Olimpo y los del infierno oscuro (hades) en las cavernas. El diablo cristiano y "luminoso" cae, pero ¿qué implica el descenso? Como vimos más arriba, para Sísifo significó un principio de conciencia, para el hombre --y con Lucifer no nos metemos-- un descenso puede traducirse en la búsqueda profunda de uno mismo, de nuestra esencia.

La noche desata las posibilidades de la imaginación y las del cuerpo. El tacto en ella es su mejor sentido. Maurice Blanchot encuentra que en realidad no hay una noche, sino dos, en la primera los hombres se abandonan a la muerte y en la otra encuentran la lucidez.⁶⁰ Pero en el descenso hay otro sentido, el novelista y teórico francés recrea el mito de Orfeo. Como se sabe este artista encantaba hasta las piedras con su flauta mágica, pero hubo un momento en que el destino griego lo alcanzó y murió su esposa Eurídice, víctima de la mordedura de una serpiente. El virtuoso fue a buscarla a los infiernos y las divinidades, que apreciaban su talento, se la concedieron bajo una condición: no debía volver la vista atrás mientras su esposa lo siguiera. Orfeo no cumplió el compromiso y su amada se perdió para siempre.

Blanchot encuentra en el relato no la recuperación del ser amado, sino el descenso a la noche en la búsqueda del arte. Orfeo sólo en el dolor, recreado por la pérdida, acrecentaba su grandeza y ganaba la simpatía, incluida la inmortalidad. Vulgarmente uno podría pensar en esos pájaros a

⁵⁸ Karl Jaspers, *Op. cit.*, p. 48.

⁵⁹ Jaen Chevalier y Alain Gheerbrant, *Op. cit.*, p. 754.

⁶⁰ Cf. Maurice Blanchot, *Op. cit.*, pp. 153 y ss.

los que les extraen los ojos para que canten con más ímpetu. Leamos lo que escribe nuestro crítico:

Quando Orfeo desciende hacia Eurídice, el arte es el poder por el cual la noche se abre. La noche por la fuerza del arte, lo acoge, se vuelve la intimidad acogedora (...) para él, Eurídice es el extremo que el arte puede alcanzar (...) Sin embargo, la obra de Orfeo no consiste en asegurar el acceso a ese 'punto', descendiendo hacia la profundidad. Su obra es llevarlo hacia el día y darle, en el día, forma, figura, realidad.⁶¹

La analogía con el poema de Dolores Castro nos parece evidente; se desciende a la noche por obra de la palabra, por obra de ésta se abre y por obra de la poesía se sale. La "otra" noche, la de Eurídice o la de la muerte "verdadera", es infranqueable. Es la nada. Y a estas alturas, ya estamos en posibilidades de decir que en la obra de nuestra poeta la muerte en cuanto vacío no tiene cabida, siempre habrá algo que la exceda, aunque sea el silencio.

Pero en muchos sentidos el amor es una de las esencias de la vida, es un muro contra la acción carnívora del tiempo, contra la certeza del fin. La poeta encuentra que el vivir se ejecuta en un párpado que lo mismo aporta luz que infunde sombra, pero en medio de estos estrechos márgenes vibra el deseo por existir. Uno de los poemarios más intensos es sin duda, *Qué es lo vivido*, en él hay concentración, certeza, verdad y una serena 'excitación' por seguir viviendo. Este impulso vital hace del poemario una joya resplandeciente. En él, la muerte no se presenta como un espectro fatídico sino como un paso inevitable. Del poemario antes mencionado sólo se van a comentar dos secciones que resultan significativas para nuestro propósito. Empezaremos con el que abre y da título al libro:

¿Qué es lo vivido?
en qué poro ha quedado
o en qué ráfaga?

Puente a la oscuridad
o a la pendiente veloz
de una sonrisa
que se apaga,
pero también calor
en medio de la sombra,
acomodo
de criaturas que buscan suavemente
su modo de dormir
mientras una ventana
se va cerrando hacia el oriente
y la luz de la tarde
se unta silenciosa.

(*Qué es lo vivido*, p. 103)

⁶¹ *Ibid.*, p. 161.

El poema se rige por dos preguntas, la segunda amplía la primera y establece su dependencia con ella mediante la omisión del signo interrogativo inicial, de hecho la responde en parte: se vive lo fugaz, la vida es una oportunidad de luz que se concreta en la sonrisa y ésta, a su vez, es la llama que se extingue. A pesar de la vertiginosa acometida del tiempo, por un instante la vida se detiene. Mediante una adversación se para la caída porque el fuego deja su tibieza "en medio de la sombra" y permite que esplenda la ternura "de criaturas que buscan suavemente/ su modo de dormir." Lo que sigue es calma, atisbo de plenitud. Se apresura entonces "lo vivido" en la tibieza que aún queda, en el rescoldo que aún nos habita los poros; es el sabor que aún concilia, frente a la muerte, el deseo de vivir.

Es interesante en el poema la creación de una atmósfera. Esta se genera por los contrastes de la sombra con la luz, por la suavidad con que ésta se aleja de las superficies de los cuerpos. Hay un desliz tierno, hasta sensual y los seres se entregan a este último gozo llenos de ternura hacia el reflejo desfalleciente y grato. Esta atmósfera de ensueño se traduce en una sensación gozosa para el lector. Las imágenes se diluyen en "la pendiente veloz/ de una sonrisa." Y sólo queda una especie de infusión, la idea casi difusa, envuelta en humo, de lo vivido. Este ambiente se podría parecer a un cuadro impresionista; por encima de todo queda la sensación, el estado de ánimo.

El otro texto que fija la muerte para trascenderla es el siguiente:

Es verdad que se aloja en alguna parte,
en la más recóndita, resguardada de aires y de olvidos.

No sé delimitarlo,
sólo sentirlo:

En el sobresaltado sueño está presente:
en lo negro del párpado cerrado
y en mi futuro cierto.

Un delgado cabello la separa del placer
y consume
como cucharadita de nieve
cualquier excelsitud en su cumbre más alta.

¿Quién se atreve con ella?
Sólo el amor hasta el último aliento.
Sólo el amor su resta sobrepasa.

(Qué es lo vivido, p.108)

Aquí se establece la muerte como compañera cierta, esa que, según se dice, pudiéramos ver si miráramos sobre nuestro hombro con la suficiente rapidez: la muerte-sombra. La muerte

intemporal: "resguardada de aires", la que habita en la memoria, la que luego nos sorprende en *lo mejor de la noche*, o a la mitad del día. La que se disemina en el todo, pero se percibe como si fuera el producto de una nostalgia instantánea: "No sé delimitarlo/ sólo sentirlo."

En la tercera y cuarta estrofas la muerte se encuentra más próxima a la voz lírica, se acerca a su futuro inmediato. Frente a la presencia inevitable aparece una pregunta desconsolada a la que le sucede una certeza: "Sólo el amor hasta el último aliento./ Sólo el amor su resta sobrepasa." Los dos último versos representan un dique, un esfuerzo final que revierte el fin inevitable. El amor "su *resta sobrepasa*." Aquí hay una 'violencia' semántica, llámese oxímoron lógico. La muerte disminuye la vida, pero el amor no sólo la conserva sino que la suma y la acrecienta. La hipérbole está aquí bien lograda y se traduce en una hermosa esperanza.

La esperanza no es un abandonarse a las fuerzas del destino es, en cambio, "Un estado de ánimo en el cual se nos presenta como posible lo que deseamos.", dice el *Diccionario de la Real Academia*. No podría haber mejor definición. Si lo que desea el hombre es no morir, primero debería tener conciencia de la muerte porque a partir de ella delimita su existencia y se "realiza" en la vida. Sobre el particular escribe Jaspers: "Como meros seres existentes somos mortales; pero somos inmortales donde temporalmente aparecemos como lo eterno (recuérdese, en abono nuestro la idea del instante). Somos mortales como seres carentes de amor, y somos inmortales cuando amamos."⁶²

Por último, podríamos decir que el instante en la obra de Dolores Castro es tiempo vertical detenido, tiempo que se cristaliza en breves e intensos poemas que parecieran ser, por eso mismo, metáforas de la vida. Ella así lo entiende: "el instante simboliza la vida del hombre y en ese lapso hay una necesidad de plenitud que sólo puede retenerse en la poesía. El instante tiene raíces profundas, está anclado en la profundidad del ser."⁶³

⁶² Karl Jaspers, *Op. cit.*, 167.

⁶³ Entrevista realizada por nosotros.

3.5 EL CONOCIMIENTO

Soy yo
con una caja resonante
donde guardo preguntas.

Qué es lo vivido

La gran poesía casi siempre ha ofrecido sólo interrogantes, que como destellos luminosos anticipan de alguna forma una respuesta, respuesta que también se encuentra prefigurada en nuestra experiencia más íntima de la vida.

Miguel Espejo

En una amplia entrevista que sirvió de apéndice a la tesis de Pedro Antonio Armendáriz,

Dolores

Castro habla sobre el sentido que la poesía tiene para ella. Reconoce que ésta es, ante todo, conocimiento de la vida y de las personas. Luego comenta que el poema es una especie de iluminación interior, que su escritura --y también su lectura-- revive experiencias y provoca sensaciones nuevas. Por otra parte, cree que el "razonamiento y la poesía están completamente divorciados."¹ Por último, en una charla con Mariana Bernárdez, dice: "todo lo que el hombre intenta es poner orden, no porque lo ame sino porque lo sitúa. Cuando hablamos ponemos orden, pero uno más estricto es el de la poesía porque nos da un lugar en el cosmos. Ese lugar para mí tiene un horizonte que siempre coloca con humildad, es decir, con los pies puestos en la tierra, y otorga conciencia de cómo se es a veces grande o pequeño."²

Esta toma de postura marca una convicción: la poesía es conocimiento, es ajena a la "razón" entendida ésta como un sistema filosófico, a pesar de ello nos permite tener un asidero en el mundo, una posibilidad de establecer un orden. Todas estas ideas se habrán de desarrollar más adelante desde una perspectiva amplia. Por ahora leeremos este poema:

Es cosa dura ser.
Es doblarse, doblarse, doblarse,
y sin embargo crecer.

¡Paso al sol, a los vientos,
a la epidérmica magulladura

¹ Pedro Antonio Armendáriz, *Op. cit.*, p. 62.

² Mariana Bernárdez, "Crecer entre ruinas...", p. 16.

y a la sed!

Y quede sólo una ternura grande
como para entender.

(*La tierra está sonando*, p. 47)

En este poema es claro que la referencia es el "ser" no en una condición estable sino como un "ente" en proceso de construcción. El término tiene claras filiaciones con la filosofía y, más concretamente, con su vertiente existencial. Heidegger establece la categoría del "ser ahí" para aquel que "tiene que concebirse partiendo de su ser"³ en la búsqueda de su identidad. Por otro lado, en el poema se aprecia un "distanciamiento" de la voz lírica y el discurso fluye de una manera 'despersonalizada'. El primer verso es un planteamiento problemático: "Es cosa dura ser", luego viene la respuesta al asunto planteado a través de la reiteración del verbo reflexivo que transmite una acción envolvente: "Es doblarse, doblarse, doblarse" y a la imagen de ovillo, sobreviene su opuesto "y sin embargo crecer." Este parece ser el resumen de la existencia en cuanto al ser individual se refiere. Señala el esfuerzo, la concentración, la caída al interior de uno mismo para emerger; sobreponiéndose a las dificultades de la existencia.

A continuación viene el 'montaje', el escenario del ser; aquí fluyen el tiempo y el dolor como condiciones necesarias que se deben superar. A su vez se juega con la idea de permanencia: el ser constituido --en el dolor-- puede resistir los cambios externos; así de firme y contundente se establece la segunda estrofa: "¡Paso al sol, a los vientos,/ a la epidérmica magulladura/ y a la sed!" La palabra clave en este punto es "Paso", se trata de un imperativo que exige, suponemos que a los seres, hacerse a una lado, dejar el camino libre a los elementos, incluso, "a la epidérmica magulladura"; esa contusión, digamos original y común a todos los hombres. El dolor 'indispensable' nos constituye. Los últimos dos versos son una síntesis tanto de la acción del ser como del entorno que le afecta: "Y quede sólo una ternura grande/ como para entender." Estas líneas, en contraste con las precedentes, transmiten paz, calidez. En la primera y segunda estrofas se presencia una lucha del "ser ahí" por existir. Al final se percibe la recompensa al esfuerzo, el verbo en presente del modo subjuntivo "quede" expresa el deseo de unir al ciclo de la vida la ternura y el entendimiento.

³ Martín Heidegger, "Planteamiento del problema de un análisis preparatorio del "ser ahí" en *Temas de filosofía I*, p. 142.

Estas dos palabras nos sitúan nuevamente en el centro de nuestro tema. El conocimiento implica la afectividad, y ello se puede demostrar en el desarrollo de este poema, pues en él la voz lírica pudo mantenerse sobria y distante de la referencia, para "mejor entenderla", pero al final incluye un elemento emotivo que reivindica al discurso poético y lo aleja de la "frialidad" de la razón. Esta dicotomía se ha traducido en una disputa histórica de relieve entre lo que aporta el arte poético al conocimiento frente a la filosofía. Por interesar a nuestros propósitos, ahora se abordará el asunto.

Aristóteles comienza, en una de sus obras fundamentales, la *Metafísica*, con estas palabras: "Todos los hombres tienen naturalmente el deseo de saber. El placer que nos causan las percepciones de nuestros sentidos son una prueba de esta verdad. Nos agradan por sí mismas, independientemente de su utilidad, sobre todo las de la vista."⁴ En esta breve cita aparecen vocablos de gran trascendencia para la teoría del conocimiento, como pueden ser 'naturaleza', 'placer', 'sentidos', 'utilidad', y 'vista.' Cada una de estas palabras conlleva una fuerte carga semántica, acrecentada por los filósofos y estetas a lo largo de los siglos.

Por naturaleza debe entenderse, comenta María Zambrano, "la manera de ser de una cosa que lo es por sí misma, es decir, que su ser no está hecho por las manos del hombre. Y la naturaleza del hombre --la razón-- es algo que el hombre no acaba de tener, sino que tiene que recobrar, que reconquistar."⁵ Con esta idea, la filósofa española nos sitúa en el centro de una polémica antigua en torno al conocimiento. Si se acepta que lo natural en el hombre es saber, independientemente de otras acotaciones ociosas la pregunta es ¿cómo y desde dónde se accede al conocimiento y para qué?

La respuesta más elaborada a esta cuestión provendrá de la filosofía, y ya percibimos un atisbo en lo dicho por Zambrano, quien a su vez está interpretando la postura de Platón sobre el asunto. El hombre tiene que 'recobrar' la razón (el logos, la palabra, el discurso, el conocimiento) que ha perdido al nacer.⁶ Se percibe en esta acción, el esfuerzo, la lucha por el ascenso a la luz del saber.

⁴ Aristóteles, *Metafísica*, p. 5.

⁵ María Zambrano, *Poesía y filosofía*, p. 52.

⁶ Esta cuestión se encuentra ampliamente desarrollada en el diálogo "Fedón o del alma" en el cual Sócrates dice que el saber o el conocimiento es una reminiscencia de algo más completo y acabado. En este sentido el saber está apuntalado por la memoria de una existencia anterior. Comenta: "Está demostrado que si queremos saber verdaderamente una cosa, es preciso que abandonemos el cuerpo, y que el alma sola examine los objetos que quiere conocer. Sólo entonces gozamos de la sabiduría, de que nos mostramos tan

Pero el *cómo* se llega a ella también incluye al *quiénes* y, digamos, desde qué disciplina o arte. Indudablemente será el pensador el que está más capacitado para enfrentarse a las lides de la ascensión, mientras que el poeta habrá de permanecer en el umbral por su fascinación, por su entrega a la inmanencia de las cosas.

Hasta cierto punto podría decirse que tanto uno como otro parten del mismo principio, a ambos los mueve la admiración, el pasmo que provoca en ellos la realidad cambiante, a ambos los seduce, los fascina y los mueve el mismo sentimiento amoroso, el deseo de la concordia y la unidad con aquello que permanece. Se dice que para Platón el amor es un 'eros', un impulso vital y entusiasta hacia el conocimiento. "El eros platónico -- comenta Diódoro Cobo-- es un anhelo de alcanzar lo que no se posee: la verdad, el bien, la belleza, para poseerlos en la contemplación."⁷ Filósofo y poeta, en cierto sentido, parten de una carencia originaria: la noción de incompletud, algo les falta para ser, para integrarse. Pero la separación entre uno y otro empieza a partir de las necesidades de cada quien y en el "deseo de realidad" que cada uno quiere construir. El primero busca lo absoluto, lo eterno, lo intemporal no sólo para él, sino también para todos --recuérdese que el sabio es el más indicado para gobernar a la república. El segundo se conforma con el instante como reivindicación del ser.

Cuando Platón busca 'la' verdad, 'el' bien, 'la' belleza, en el fondo está formando una ética, una 'estética' y una teoría del conocimiento. El poeta es ajeno a estas 'generalizaciones' que tarde o temprano pueden imponerse y destruir su naturaleza individual y contradictoria. Para el filósofo la búsqueda concluye en la "contemplación de la belleza"⁸, el poeta, por el contrario, quiere vivir en ella, desgarrarse en ella, poseerla. El poeta no renuncia a la carne porque es su única constancia de vida. Platón la considera como un accidente, una cárcel que opaca la verdadera conciencia.

A partir de estas posiciones 'irreconciliables', Platón toma la iniciativa de expulsar a la poesía. Este arte que invoca a la musa placentera, que se recrea en el placer y en el dolor de manera

celosos; es decir, después de la muerte y no durante la vida." (Platón, *Diálogos*, pról. Francisco Larroyo, pp. 393-394)

⁷ Diódoro Cobo, *Introducción a la filosofía*, pp. 19-20.

⁸ Se dice que el danés Sören Kierkegaard criticaba al idealismo y a los filósofos sistemáticos --como Hegel, heredero de Platón-- el hecho de que construyeran hermosos y paradisiacos castillos, pero de tan perfectos, no podían vivir en ellos y se conformaban con habitar en el pajar de enfrente.

intransitiva y hedonista, drena y daña la salud de la república.⁹ La poesía desde entonces estuvo condenada a habitar en los arrabales y el poeta, su gestor, vivió exiliado del “topos uranos”, del mundo de la razón, como fiel adorador de la apariencia no pudo separarse de los objetos amados. Estos fueron su carga y su condena. Dice María Zambrano: “El poeta enamorado de las cosas, se apega a ellas, a cada una de ellas y las sigue a través del laberinto del tiempo, del cambio, sin poder renunciar a nada.”¹⁰

La raíz del conflicto se fundó en la forma de conocer. María Zambrano ha documentado las diferencias entre dos maneras de percibir la realidad. Escribe: “En la poesía encontramos directamente al hombre concreto, individual. En la filosofía al hombre en su historia universal, en su querer ser. La poesía es encuentro, don, hallazgo por gracia. La filosofía busca, requerimiento guiado por un método.”

La poesía no descubre, ni explica los mecanismos de las cosas, las muestra. Para ello no es que carezca de método, su método es otro. Llega por otras vías al saber y éstas pueden ser diferentes en cada poeta; aún resuenan en nuestro oídos los versos popularísimos de Machado: “Caminante no hay camino/ se hace camino al andar.” El filósofo, en cambio, necesita construir las sendas del pensamiento, situar las oscuridades en los márgenes y avanzar con luz segura al conocimiento. Por eso la filosofía se inserta en una historia, menos constante que la historia de las ciencias naturales, pero obedece, a fin de cuentas, a un método. Este le otorga seguridad, puentes para cruzar el abismo.

Todo poeta, recomiendan sus mayores, debe ver al mundo como por primera vez, debe recrear el asombro, debe revivir las sensaciones del primer hombre y usar la palabra sirviéndola, como si de él dependiera el acto original de la creación.¹¹ Con el logos, la palabra, se establece el método. Pero he aquí otra divergencia: el filósofo usa la palabra, la encauza en su método, el poeta es esclavo de ella, es su cultor. Y esto depende de lo que cada uno intenta conseguir. El logos del poeta es la concreción del instante, del aquí y el ahora en la tierra, lo aprehende en un verso, en un

⁹ En el libro X de la República se acusa a los poetas imitativos de “fabricar apariencias” y de ser un peligro porque son capaces de corromper el espíritu de quienes los escuchan y no están preparados para asimilar tanta fantasía (Cf. Plantón, *Diálogos*, p. 602 y ss.)

¹⁰ María Zambrano, *Op. cit.* p. 19.

¹¹ Son elocuentes las palabras de R.M.Rilke a su joven interlocutor: “Su vida, hasta en esos momentos más indiferentes, los más vacíos debe convertirse en signo y testimonio de tal impulso (el de la escritura).”

poema; el logos del filósofo, busca el orden, la ruta de lo eterno. Para ello se deshace de los pequeños dones y las fugaces glorias que mueven al engaño y que son, por otra parte, la materia prima de la poesía lírica.

El poeta elogia el vino, la carne, la belleza, responde al caos con la embriaguez y, casi siempre, es el objeto de su discurso, de su vida y de su conocimiento. Él es la medida de las cosas. Pero un hombre que enfatiza el yo, que se abandona al delirio¹² y que encuentra en la desgracia "su razón de ser" no es un buen ejemplo para lo otros. No construye nada, más bien subvierte el orden y restablece el caos que, con tanto ahínco Plantón trataba de moldear. Su expulsión del mundo ético no era sólo deseable sino urgente.

Con el poeta fuera de ese 'mundo' celosamente vigilado, la filosofía se convirtió en la versión oficial del ser, como dice Wallace Stevens. La poesía, en cambio, representó aquella fuerza oscura y telúrica que, no bien se había controlado, emergía de su tiniebla como una chispa hiriente. Desde luego Plantón tuvo "sus razones". Su idea de conocimiento no podía aceptar lo paradójico, lo contradictorio o lo "irracional" de las pasiones. Para él, comenta Zambrano: "El conocimiento es pues, purificación, separación del alma de sus cadenas, para reintegrarse a su verdadera naturaleza."¹³ Pero esta idea tuvo, por lo menos, graves consecuencias en la cultura occidental. De algún modo, al negar lo contradictorio del Hombre, lo irracional, lo oscuro, se canceló la otra cara del ser.

Es cierto que entre la razón y el método Platón estableció felices correspondencias y obtuvo un corpus de claridad y bellas formas, pero canceló la posibilidad de los sentidos, de la magia, la intuición poética. También encarceló una serie de fantasmas que se han ido liberando al paso del tiempo. La zona oscura del hombre es la cimiento profunda de su personalidad.

Entonces, acérquese a la naturaleza. Intente decir, como si usted fuera el primer hombre, aquello que ve, vive, ama, pierde. (*Cartas a un joven poeta*, p. 16)

¹² En el diálogo "Ion o de la poesía" Sócrates pinta un bello cuadro del poeta en transe: "No es mediante el arte --entendido este como un conocimiento profundo de un oficio--, sino por el entusiasmo y la inspiración, que los buenos poetas épicos componen sus bellos poemas. Lo mismo sucede con los poetas líricos. Semejantes a los coribantes, que no danzan sino cuando están fuera de sí mismos, los poetas no están con la sangre fría cuando componen sus preciosas odas, sino que desde el momento en que toman el tono de la armonía y el ritmo entran en furor y se ven arrastrados por un entusiasmo igual al de las bacantes, que en sus movimientos y embriaguez sacan de los ríos leche y miel..." (Platón, *Diálogos*, p. 98)

¹³ María Zambrano, *Op. cit.*, p. 53.

Pero Platón no hubiera sido el filósofo que fue si no hubiera sido un poeta, vamos a decir "clásico-clasicista": aquel que controla su imaginación en pro de las formas o las estructuras. En el *Fedro* compara la ascensión del alma con un tiro de corceles alados a cuyas riendas va un auriga. Uno de los corceles es noble, bello y de buena raza, el otro es su contrario. El viaje así se dificulta debido a esta rara mezcla de potencias. Ésa sería la condición del hombre en la tierra: posee un alma fina y un cuerpo que le impide el vuelo. Hasta aquí el pasaje es coherente con la teoría del filósofo, pero lo extraño es que Platón es consciente que el tronco alado de corceles no existe y sin embargo soporta su doctrina filosófica echando mano de la imaginación poética. Cuando uno lee el pasaje, ve al poeta y percibe el undoso desliz de los caballos que llegan hasta nosotros por mano de un "detractor de la poesía". Hay aquí "un entrañable y maravilloso sin sentido", como dijera Coleridge.¹⁴ Y más que observarse en este pasaje la inconsistencia de un corpus filosófico aparece la constatación de un hecho. En Platón conviven el poeta y el pensador, el cuerpo y el alma, la cárcel y la posibilidad de escape, la libertad necesita del logos (la palabra) y éste le proporciona lo mismo un sistema de pensamiento que la oportunidad del escape abrupto mediante la imaginación. Acaso después de desterrar al poeta se convirtió en "el verdugo enamorado de su víctima."

Pero volviendo a los tipos de conocimiento, desde luego, consideramos que la poesía es una manera de acceder a él. Para Platón el conocimiento es libertad. Es famoso el mito de la caverna donde el hombre emerge de la sombras, ve la luz y desde entonces ya no es el mismo, él ha cambiado y ha cambiado su entorno, incluso los otros, sus semejantes, ya no lo reconocen. El saber implica una ruptura del espacio cerrado para integrarse a una unidad superior y eterna. El poeta también conoce, pero a través de la revelación y en la revelación encuentra la divinidad. Vive la gracia fugaz en un instante.

Pese al divorcio, digamos discursivo, filosofía y poesía no se han excluido del todo; ambas parten de la fascinación, el amor, el espasmo, la curiosidad, o la angustia, o el deseo por entender son parte de un fuego compartido. Zambrano reconoce que en un principio la filosofía surgió para desterrar las sombras que infundían miedo a los hombres, para dar certeza, para indicar un rumbo. En la época actual la filosofía parece haber renunciado a esa misión, parece más filosofía del

¹⁴ Citado por Wallace Stevens, *El ángel necesario...*, p. 15.

lenguaje que del hombre, lo humano se disuelve en "lo absoluto". Por eso ahora, por extraño que parezca, la poesía subsana los vacíos que ha dejado el "pensamiento."

Pero esta divergencia entre el arte y la filosofía también ha empujado a los poetas a 'pensar' sobre su creación. Si los filósofos forjaron con esfuerzo un método y con él accedieron al conocimiento, la poesía también ha librado su batalla. Los poetas se han vuelto sobre sí mismos y han reflexionado en su quehacer y el sentido que éste adquiere fuera de ellos. Los románticos del siglo XVIII como Coleridge, Hölderlin o Goethe sienten la necesidad de acompañar su obra de un ejercicio crítico. Como se ha dicho, no hay gran autonomía entre lo que ellos dicen y lo que establecen los filósofos. Algunas de sus observaciones forman parte de la estética y ésta se subordina a la filosofía. Esta disciplina era gobernada por el idealismo. En lo que hemos leído en torno a las opiniones de Hegel sobre la lírica destacan las siguientes ideas (el subrayado es nuestro): "en la lírica es el sujeto el que expresa, entonces puede contentarse con *el contenido más insigificante*."¹⁵ O bien, "toda la gama de la sensibilidad se capta aquí en sus *movimientos espontáneos y ocurrencias individuales* sobre los objetos más variados y se torna permanente a través de la expresión."¹⁶ Hegel ve en la lírica un saber y un sentimiento subjetivos, aunque según Ramón Xirau, aquel filósofo --lo mismo que Schelling-- ve en la poesía la síntesis de todas las artes y "el antepenúltimo peldaño del conocimiento absoluto, solamente superada por la religión y la filosofía."¹⁷ En todo caso, el poema es para los románticos un camino hacia la luz y el conocimiento, ajeno ya a las justificaciones históricas.¹⁸

También en Samuel Taylor Coleridge advertimos una especie de reivindicación aunque difusa de la poesía. Difusa porque en ella --al igual que Hegel y Schelling-- no sólo incluye a las obras literarias sino al arte. Fiel a la idea de que poesía es creación, considera que ésta predispone el camino a las otras artes y ya dentro de este marco puede decir que "la poesía también es puramente humana; pues todos sus materiales provienen del pensamiento."¹⁹ Luego afirmará que la poesía es el resultado del 'arte' primario, que es el de la escritura. Se reconoce, pues, que en la palabra ya hay una fuente del saber, no obstante, considera al poeta como un espíritu subordinado

¹⁵ Georg W.F. Hegel. *Estética. La poesía*, p. 191.

¹⁶ *Ibid.*, p. 192.

¹⁷ Ramón Xirau, *Poesía y conocimiento*, p. 15.

¹⁸ Cf. Miguel Espejo, *Senderos en el viento*, p. 54.

¹⁹ Samuel Taylor Coleridge, "De la poesía y el arte", p. 159.

a un 'tono de espíritu' mágico e imaginativo.²⁰ Como romántico que es, le concede la inspiración, la peculiaridad, pero no el saber.

La historia de siglo XIX es más pródiga por cuanto a la reflexión sobre el conocimiento poético se refiere. Ante todo, los poetas adquieren más autonomía y conciencia del oficio. Si no hay una *poética del pensamiento* por parte del creador sí la hay del oficio. Y sobre esta etapa ya se ha discurrido en el segundo capítulo de este trabajo. Acaso valga la pena oponer a la idea platónica del poeta, la que tiene Rimbaud de sí mismo y de sus compañeros, quizá a partir de esta afirmación se pueda entender la situación del creador en nuestros días:

El poeta se convierte en vidente en virtud de un largo, inmenso y razonado *trastorno de sus sentidos*. Tiene que buscar todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; apura todos los venenos para no conservar dentro de sí más que la quintaesencia de ellos. Inefable tortura para la que el poeta necesita de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana; de ahí que se convierte, entre todos los otros hombres, en el gran enfermo, en el gran criminal, en el gran maldito..., ¡pero también en el sabio supremo!..., ¡puesto que llega a lo *desconocido*, puesto que ha cultivado su alma ya de suyo más rica que la de ninguno!²¹

Digamos que el poeta como "sabio supremo" es una exageración, pero entre esto y la mendicidad que había padecido puede establecerse algún equilibrio. Y éste se ha venido generando a partir de la popularización de la poéticas personales, algunas más comprometidas con la propaganda que con el sentido profundo del conocimiento poético, como el estridentismo, por ejemplo. Con todo, los grandes poetas, o por lo menos los consagrados, han sentido la necesidad de extrapolar los "presupuestos" del poema al ensayo. Así, para Octavio Paz "La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de combatir al mundo."²² Como se recordará fue también Paz quien concibió al amor, la revolución y la poesía como tres 'sinónimos ardientes', y a ésta última como "una experiencia capaz de sacudir los cimientos del ser y llevarlo a la 'otro orilla.'²³

Acaso la idea de la poesía como un 'acto de amor' tenga relación, en un sentido amplio, con el poeta contemporáneo y frente al mundo que lo rodea. Ante la desolación y la angustia que produce una filosofía cada vez más distante, recordando otra vez a Zambrano, el poeta busca

²⁰ Samuel Taylor Coleridge, "Fantasía e imaginación", p. 167.

²¹ Arthur Rimbaud, "El poeta como vidente" en Adolfo Sánchez Vázquez, *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, p. 402.

²² Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 13.

²³ Cf. Kalus Müller-Berg, "La poesía de Octavio Paz den los años treinta" en la reedición de *Taller 1-4*, pp. 17-18.

instaurar con su palabra un conocimiento, una religión y hasta una doctrina "poética" más cercana a su área de percepción, comenta la filósofa española:

La situación, pues, ha cambiado casi por completo desde los tiempos de Grecia. El poeta ya no está fuera de la razón, ni fuera de la ética; tiene su teoría, tiene también su ética propias, descubiertas por él mismo, no por el filósofo. El poeta *es*, es tanto como puede ser quien hace metafísica. Los dos hacen algo esencial que parece bastarse a sí mismo.²⁴

A esta especie de metafísica corresponde el poema inicial de Dolores Castro, en él, como se vio, hay una planteamiento, una necesidad de explicar el sentido de la vida para el hombre y por eso mismo hay un deseo de conocimiento. Así lo podemos entender en sus propias palabras cuando dice que la poesía le ha permitido conocerse a sí misma y también al resto de las personas.²⁵

En el proceso de conocimiento se establece una relación sujeto-objeto; el uno conoce, y el otro es conocido, esta dinámica se trastueca en la poesía porque, por ejemplo, el sujeto enunciador se conoce a sí mismo; en tanto que enuncia se enuncia. Asimismo, las intuiciones, las sensaciones que proveen los sentidos son fuentes de información que se traducen en un saber. Influyen también esta dinámica el tiempo y el espacio en que se verifica ese acto cognocente.

Ahora bien, ya se ha dicho que en la poesía el objeto de conocimiento es el propio poeta, mediante sus percepción y al saber sobre sí mismo entiende lo otro, lo que está afuera. Una de las herramientas de que dispone la voz poética es su propio cuerpo. Como un "ser ahí" su cuerpo está dentro del mundo, se muestra, se exhibe y se expone a la acción de los fenómenos que lo rodean. Al respecto escribe Rubén Vasconi: "El cuerpo propio, la vida de mis ojos y mis oídos va abriendo el mundo como campo familiar de existencia."²⁶ En la obra de Dolores Castro es patente la búsqueda de sentido al mundo externo a través de la corporiedad, para corroborarlo leamos este poema:

²⁴ María Zambrano, *Op. cit.*, p. 84.

²⁵ Cf. Pedro Antonio Armendáriz, *Op. cit.*, p. 61.

²⁶ Rubén Vasconi, *Origen y esencia del conocimiento en la fenomenología existencial*, p. 28.

Nocturno

Aquí voy en el río
desconocida, larga.

Y cabeceo en el viento
como el toro,
que en éxtasis levanta
la llama de sus ojos,
brillantes por la sed
de oscuras aguas.

Y me hundo en la noche
como en el conocido pecho
de mi madre,
húmedo y sin palabras.

Muerdo el fruto del día,
y en el silencio voy
como la rama
enamorada y muda
que danza.

Ahí van mis sentidos
prendidos en el vientre de la noche
como siete cabritas
palpitantes y fijas.

Sola me quedo,
junto al que se oculta
hollando a sus creaturas.

Entre las ramas
flotando van estrellas
como frutillas duras.

Bajo este cielo, ay, todas las cosas,
van hablando entre dientes
solas y presurosas.

Bajo este cielo, ay,
me voy rendida
como la hierba hollada.
Y queriendo cantar,
y sin hallar palabras.

(*Cantares de vela*, pp. 59-60)

El poema plantea una travesía nocturna, de ahí viene, en parte, su título. La estructura representa el viaje a través de nueve estrofas de versos cortos, que fluctúan entre las cinco y las ocho sílabas. Hay en el texto una ubicación del espacio mediante un deíctico: "Aquí voy en el río/ desconocida, larga." A partir de este momento se hace una doble comparación entre la naturaleza y la voz lírica.

De este modo, la poeta retoma el caudal del río y asume su dirección anónima y extendida. El movimiento corporal, como signo de conocimiento del entorno, empieza en la segunda estrofa a través de una hermosa imagen que la envuelve. Hay un símil con el toro que arremete, emprende pleno de energía, en "éxtasis", dentro de la noche. Su sed puede significar la búsqueda del contrario, el saber que se oculta en la oscuridad. La imagen es sintética y bien lograda, el toro levanta: "la llama de sus ojos/ brillantes por la sed/ de oscuras aguas."

Lo que sigue es el descenso, hay una caída, un adentrarse a lo desconocido. Como ya se ha mencionado más arriba, el descenso implica conocimiento y la noche; no siempre es una amenaza, sino una oportunidad de adentrarse en uno mismo. Por eso aquí la comparación entre ésta y la madre tiene un aire cálido, amoroso, familiar: "Y me hundo en la noche/ como en el conocido pecho/ de mi madre,/ húmedo y sin palabras." El símil continúa en la quinta estrofa, la

noche aparece como madre protectora y aloja los sentidos de la voz lírica. Llama la atención que éstos se presenten “como siete cabritas/ palpitantes y hijas.” La imagen literal puede referirse a las estrellas que integran una constelación (la de la Osa mayor), aunque también podrían referirse al conocimiento desdoblado en siete categorías: conciencia del cuerpo y los deseos; de la emoción que produce el paisaje; de la intuición que se aviva aún en medio de la sombra; la espiritualidad que implica ir en medio de las cosas para que éstas muestren su ‘belleza’; de la voluntad de ser y construirse desde un estado solitario, pero en tránsito y, por último, la certeza de la vida y la existencia individual. La suma de estos componentes refuerzan un saber integrado tanto por los sentidos como por la conciencia.

Visto de conjunto, el poema parece responder a esta idea ‘septenaria’: el toro encarna el deseo desde la noche *casi* luminosa, él mismo erige “la llama de sus ojos”; la emoción se advierte en el gozo que produce el alimento: “Muerdo el fruto del día,/ y en el silencio voy/ como la rama/ enamorada y muda/ que danza.” Degustar el fruto es saborear la vida, plegarse al secreto de su ser, que sería ese movimiento “que danza”. El secreto también implica intuir la naturaleza: “Bajo este cielo, ay, todas las cosas,/van hablando entre dientes/ solas y presurosas.” Lo ^{لغو}subyace en la vida es revelado por el lenguaje, construido bajo el prurito de la fugacidad, con un espíritu de ser en el cambio. Por último, la certeza y la conciencia del existir individual parten de la soledad; el que está sólo se enfrenta a la sorpresa, pero aprende, a pesar de que no pueda traducir con palabras lo que le ofrece el entorno, lo siente y lo conoce: “Bajo este cielo, ay,/ me voy rendida/ como la hierba hollada./ Y queriendo cantar,/ y sin hallar palabras.”

La voz lírica concluye con una especie de sumisión al mundo; ella está sobre la tierra, pero sobre ella cae hacia lo alto el ancho cielo, este caer es infinito, la huella. No obstante, la acción del poeta no es “explicar” y ordenar el caos, sino adecuarse a sus mecanismos que son proveedores de misterio. Mediante la corporeidad la poeta conoce, se adentra al mundo, de ahí que los versos finales no puedan traducir lo que se ha visto y sentido. De este modo el “logos poético” aparece en la linde de la emoción y la razón. La mirada traduce sensaciones de agrado, sorpresa y horror. La imagen del toro es su síntesis magistral.

Finalmente, en entrevista con Mariana Bernárdez, Dolores Castro, a propósito, de este poema dice lo siguiente: “En *La tierra está sonando* (1959) manifiesta su impacto la visión

contemplativa. Así, en un poema que escribí en Chiapas: 'aquí voy por el río, desconocida, larga...', porque descubrí el otro paisaje, distinto al de la piedra apagada: la tierra que no da fruto, las ruinas de Zacatecas. Sin embargo, entre estos dos paisajes, el de la piedra y el río se da la maternidad."²⁷ Sobra decir que este tema también es parte del saber. Si el hombre es la medida del universo, aunque sea a su ínfima escala, el conocimiento empieza, pues, por su cuerpo. Lo mismo en el niño que en el adolescente y en el adulto, las nociones espacio temporales parten de su ser en el aquí y el ahora hacia su proyección.²⁸

La maternidad es, en este sentido, una proyección, una forma de trascender. Este tema en Castro no es preeminente, pero ocupa un lugar destacado. Su tratamiento va desde una sensación extraña, enigmática, hasta su consecución y feliz hallazgo. Para empezar, leamos este poema:

La extraña hija

Yo me atrevo a mirarte
ahuecada en mi cuerpo
como un pájaro fijo desolado y eterno.

Te conozco de cerca.

Eres la extraña hija que alimento,
que se ahonda en mi vientre
con su más sordo, lento pataleo.
(*Cantares de vela*, p. 55)

El poema es extraño. Hay dos estrofas divididas por un sólo verso que es la bisagra de dos momentos: el de la mirada y el del ser. La línea "Te conozco de cerca" de hecho establece una distancia, nos transmite la impresión de dos identidades sin que, precisamente, se conozcan o se acepten. Aquí la maternidad provoca asombro, pero no es asimilada. No hay una conciencia de una misma carne, pues la 'hija' tiene su espacio propio y la madre se muestra como un instrumento de la creación, ajeno a ella, la ve pero no la siente: "ahuecada en mi cuerpo/ como un pájaro fijo desolado y eterno." Los adjetivos son rotundos, cerrados, circulares; carentes de afectividad e informan sobre un espacio y un tiempo profundos, que corresponden más al de la divinidad que al del hombre. El único instante perceptible es el de la mirada, pero no el de la conciencia.

²⁷ Mariana Bernárdez, *Op. cit.*, p. 14.

²⁸ Cf. Rubén Vasconi, *Op. cit.*, p. 37 y ss.

En la segunda estrofa asistimos a una descripción distante: "Eres la extraña hija que alimento/
que se ahonda en mi vientre/ con su más sordo, lento pataleo." Se reitera la idea de espacialidad cerrada, incluso el movimiento parece oscuro y denso. La relación entre madre e hija se limita a proveer el alimento. Uno podría preguntarse ¿por qué tanta indiferencia? Y una posible respuesta se relaciona con una condición maternal antes de la maternidad, hay aquí un destino inevitable que anula las identidades. Hay una preconciencia eslabonada con un orden superior a la persona.²⁹ Esto último acaso se pueda verificar en el tercer verso: "como un pájaro fijo desolado y eterno." La ausencia de la coma entre "fijo" y "desolado" refuerza la idea de continuidad en el tiempo, "pájaro fijo" es una comparación y una metáfora 'relajada' de la hija. El ave es el símbolo de comunicación entre el cielo (que representa la fecundidad) y la tierra (la fertilidad); la alegoría puede continuar: el pájaro es el espíritu divino, la tierra es la mujer: Ambas identidades se entregan al ejercicio de la creación de modo impersonal, frente a una mutua indiferencia. La hembra aparece ajena a la voluntad y a la decisión. Finalmente, tanto la hija como la madre se aparecen como dos entidades autónomas y sin comunicación.

Sin embargo, la frialdad maternal desaparece en el siguiente poema:

Poema del hijo

Se me remoja el mundo de mis padres:
nace la luz de leve pisada,
viene la lluvia bienvenida
y desde el centro de la tierra
rompe su almendra mi alegría.

Me levanto a soñar
sueño de tierras verdes,
de aguas conmovidas.

Un sueño de cordera
con su cría.

Este es mi corazón
quiere a saltos;
éste, mi hijo,
y éstos sus dos ojos,
donde la noche empieza
y sale el día.

(*Cantares de vela*, p. 71)

²⁹ André Marc entiende por 'persona' al ser racional, singular y subsistente, dice que el hombre por su cuerpo está en la historia, en la geografía y el tiempo, pero por su singularidad espiritual los trasciende. (Cf. *El ser y el espíritu*, p. 195 y ss.)

El cambio de tono aquí es notable. La proximidad es tal que el corazón de la voz lírica y el hijo se confunden: "Este es mi corazón/ queriendo a saltos/ éste, mi hijo" Entre el poema anterior y el que ahora comentamos hay un giro completo. La ternura parece brotar de cada una de las frases; la naturaleza se vuelve sensible, cómplice. La primera estrofa es contundente, rotunda. Toda ella parece un desarrollo hiperbólico. Va de lo grande a lo pequeño, de la lluvia a la gota de rocío.

En la obra de nuestra poeta es común asociar la maternidad con la fuerza de los elementos. No es el hombre y la mujer por sí solos quienes procrean, es una fuerza superior que todo lo envuelve y lo conmueve. El verso inicial establece una cadena consecuente a partir de sus dos puntos: "se me remoja el mundo de mis padres" El verbo 'remozar' transfiere el mensaje, la comunicación lozana y fresca entre los elementos que confieren la vida. Por su cuerpo transita 'el mundo', 'los padres' ¿quiénes son ellos? No solamente hay una alusión filial, biológica. Los padres son la luz y la lluvia, que fecundan a la madre tierra --y también a la mujer-- para que, en apertura gozosa, aflore lo granado, el fruto concebido.

Hay en esta primera estrofa una fina concepción del movimiento: "nace la luz de *leve pisada*", la

lluvia es suave, placentera, luego se percibe una acción de fuerza que se torna delicada: " *rompe* su almendra *mi alegría*." Hay un juego metafórico donde la tierra aparece como un fruto en cuyo centro está la semilla sorpresiva.

Las tres estrofas siguientes son de celebración, de la recreación de la fantasía o el sueño frente a la naturaleza, el cuerpo complacido se comunica con el entorno: "sueño de tierras verdes/ de aguas conmovidas." Y luego se refleja en una imagen tierna: "Un sueño de cordera con su cría." Por último, aparece el hijo como una síntesis de la luz, como un punto culminante en la cadena de la vida.

Se trata, pues, de un poema donde la maternidad se traduce en una experiencia vital, es el puente entre la sombra y la luz: "donde la noche empieza/ y sale el día." Estamos muy lejos del texto anterior donde la preñez se percibía como un acto estéril, sin contenido afectivo. Aquí, en cambio, se aprecia la realización plena de un ciclo vital. Sobre este tema afirma la poeta: "El nacimiento de un hijo no es la continuidad de una madre, pero sí es la continuidad de la vida, una

emoción muy fuerte (...) la afirmación de que la vida es un don extraordinario y digno de ser experimentado.”³⁰

Ciertamente la poesía y la literatura en general proveen al lector de un cúmulo de experiencias ‘vitales’ y éstas son otra manera de vivir. Integran una visión de mundo por cuanto forman en el individuo ‘imágenes’ que no proceden directamente de la realidad tangible, sino de la palabra.

Sobre este cambio de percepción dice Luis Villoro “El lenguaje ‘figura’ el mundo en el sentido de traducir en una estructura de signos una estructura de objetos.”³¹ Esta ‘figura’ es, en cierto modo, representación y montaje de “otra realidad”, la del poema. El poema es una perspectiva del mundo y emerge de la visión interiorizada del poeta, es su experiencia. No podría ser de otra manera, según Villoro: “para poder figurar y comunicar la realidad con exactitud (se) tendría que prescindir de la perspectiva personal del observador.”³² Y como esto es imposible, lo que queda es la experiencia. Rilke opinaba que “los versos no son, como creen algunos, sentimientos; son experiencias.”³³ En este tenor, José Gorostiza cree que “dentro de la lírica, cuando menos como la concebimos en la actualidad, parece que la única causa capaz de desatar un poema es el dato autobiográfico.”³⁴ Pero la experiencia entendida como ‘práctica del vivir’ tampoco es la única fuente del poema. Hay también una experiencia derivada de lo posible, de lo imaginado y, con mucho, de la lectura. En sentido estricto nadie podrá experimentar su propia muerte, pero en algún texto el poeta nos transmitirá su ‘experiencia’.

De este modo, pasamos del conocimiento corporal a un ámbito más amplio de la experiencia vital, más o menos táctil, como base de la conciencia y del saber. De hecho la conciencia está mediada por el lenguaje, sin él, comenta Villoro, “no podríamos referirnos al mundo en su ausencia.”³⁵ Esta conciencia en el caso del poeta implica un conocimiento de las palabras, porque la experiencia suelta, llena de sensaciones y sentimiento no basta, no podríamos comprendernos ni comprender a los otros si no es mediante el lenguaje. Sobre su función cada poeta, de algún modo, tiene su pequeña teoría o su intuición personal o, a veces, su poética.

³⁰ Mariana Bernárdez, *Op. cit.*, pp. 14-15.

³¹ Luis Villoro, *Op. cit.*, pp. 12-13.

³² *Ibid.*, p. 18.

³³ Citado por Eduardo González Lanuza, *Variaciones sobre la poesía*, p. 32.

³⁴ José Gorostiza, *Muerte sin fin y otros poemas*, p. 19.

³⁵ Luis Villoro, *Op. cit.*, p. 9.

Para Valéry sería un insulto creer que el poeta no pueda concebir un pensamiento abstracto, considera que éste se genera mediante el lenguaje y que el creador oscila entre la sensación y la idea, entre el sentimiento y el saber: "Entre la Voz y el Pensamiento, entre el Pensamiento y la Voz, entre la Presencia y la Ausencia, oscila el péndulo poético."³⁶ Al poeta corresponde, según nuestro autor, unir la sensación --experiencia vital, diríamos nosotros-- con la palabra y con la mente.

De modo que la poesía aporta una experiencia 'elaborada' y rítmica. El poeta tiene que transmitir sus emociones de acuerdo con el 'decoro' que provee la rima, o el ritmo. El grito o el alarido sin control pertenecen al diván del psiquiatra. Y esto es así porque la memoria viva, y las heridas punzantes no sirven para mucho "es necesario --opina Rilke-- que los recuerdos se hagan mirada."³⁷

Consideramos que este es el sentido profundo de la experiencia vital que se percibe en la poesía de Dolores Castro. Hay detrás de esa sencillez y contención líricas, una depuración, un trabajo de miniatura para que quede sólo aquello que ilumine la riqueza de "lo vivido." Así lo entiende nuestra poeta: "la poesía nos hace conscientes y, mediante el lenguaje, nos hace ver lo que vivimos, transformarlo, a veces, igual que transformamos las palabras para darles sentido. Al conocer quiénes somos estamos transformando también nuestra vida."³⁸ Así, entre la palabra poética y la vida hay una mutua influencia y en medio de las dos emerge la experiencia como conocimiento. Ahora leamos este poema:

¡Cómo se alza la naturaleza!
¡Cómo quiere encerrarnos la piel!

Y los nervios bajo sus redes;
y la sangre con su murmullo
cómo nos quiere adormecer.

Pero esta levadura
hace crujir los huesos,
descoyunta.

Su fermento de fuego convierte
en dócil lo rebelde.

Porque el dolor
no viene de crecer para la muerte.

(*La tierra está sonando*, p. 43-44)

³⁶ Paul Valéry, *Teoría poética y estética*, p. 95.

³⁷ Citado por Eduardo González Lanuza, *Variaciones sobre la poesía*, p. 36.

³⁸ Pedro Antonio Armendáriz, *Op. cit.*, p. 66.

Como se habrá visto, el poema se ubica en el centro de una experiencia vital compartida por una pluralidad de seres que crecen frente a la hostilidad de la naturaleza. También nos hace recordar la lucha del individuo por su existencia, tema que ya se comentó en esta sección. En el texto se refuerza la idea del conocimiento del entorno a través de las sensaciones del cuerpo.

Al inicio del poema se percibe la acción pesada y envolvente de la naturaleza: "¡Cómo quiere encerrarnos la piel!" A esta presión se impone la fuerza de la vida: "Pero esta levadura/ hace crujir los huesos,/ descoyunta." Hay no sólo una resistencia sino un crecimiento a pesar de la adversidad, hay una voluntad de vivir que se impone: "Su fermento de fuego convierte/ en dócil lo rebelde." Las líneas finales son el resumen de una lucha, pero también el planteamiento de una convicción más profunda: "Porque el dolor/ no viene de crecer para la muerte." Es decir, el sufrimiento, las penas son parte de la vida y contribuyen a que uno crezca. La muerte aparece como un elemento que, por lo pronto, está fuera de la batalla. Sin embargo, este par de versos son perturbadores y detrás de ellos hay una concepción existencialista que alude a nuestra muerte. Así, André Marc comenta que la muerte no puede ser una experiencia vivida, dice, "el 'yo soy' se encuentra siempre situado tanto después de mi nacimiento como antes de mi muerte."³⁹ De ahí que el sufrimiento no sea para la muerte, o para lo desconocido, sino para la vida. No obstante, la muerte es un elemento que alimenta la conciencia del hombre que, de algún modo, lo hace libre.

Así, entre la vida y el muerte parece erigirse el dolor como parte de un equilibrio inevitable. Dolores Castro comenta al respecto: "en cuanto al dolor, yo creo que más bien es una experiencia de vida (...) una cosa es amar la vida y otra cosa es el dolor, eso es lo más permanente en la condición humana, (...) yo la amo tal cual es, pero tiene una carga de dolor tremenda."⁴⁰

La idea del dolor como parte de la vida, del abrirse paso en un mundo hostil y contradictorio ha sido ampliamente defendida por Miguel de Unamuno. El dolor cristiano, trágico, agónico, es una de las columnas de su pensamiento porque, para él, "es el camino de la conciencia y es por él --agrega-- como los seres vivos llegan a tener conciencia de sí."⁴¹ Lo anterior los conduce a adquirir una personalidad, a conocer sus límites, a en-simismarse para aprender a existir en la pena. La de Unamuno no es una posición fatalista, su pensamiento se inscribe en la batalla del

³⁹ André Marc, *El ser y el espíritu*, p. 353.

⁴⁰ Pedro Antonio Armendáriz, *Op. cit.*, p. 65.

⁴¹ Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, p. 77.

hombre por ganarse un espacio en el mundo. Y en esta línea se inscribe la poética de Dolores Castro.

Ahora bien, la vida como experiencia vital está íntimamente relacionada con el amor. Se trata aquí de un sentimiento ancho y eterno, que excede los lazos del sentimiento sexual y encarna en todo lo que vivimos. La voz lírica transfiere el amor y éste le es devuelto por el ritmo de la naturaleza. En su obra es común esta relación armónica, musical. Para explicitar lo dicho leamos este poema:

Desde el bronco ritmo

No por los laberintos de tinieblas
ni por alas tendidas en lo azul.
Es por abrir de ojos donde la mácula sea luz
y el péndulo
aprenda nuevo ritmo
de llamas y de hojas
en un gozoso mar con detenidas olas.

Luz y más luz, aurora
de auroras.
Pero desde las hojas que aun no caen
desde lo más hermoso de la memoria
valsado por el péndulo
y al bronco ritmo del corazón
que ve llegar la tarde,
¡cómo se aman las cosas
que saltan y vibran!

Las cosas que van unas en pos de otras.

El mar en donde van y vienen las olas.
(*Qué es lo vivido*, pp. 115-116)

Hay aquí una enamoramiento de las cosas a través de los destellos que ellas provocan en los sentidos de la voz lírica. Se ejerce un conocimiento sensible sobre el mundo, mediante una participación inmersa en él. El poema empieza con dos versos que introducen sendas negaciones. Afirma que será en un instante colmado de luz, no en la oscuridad ni en las alturas cuando el péndulo suspenda su movimiento cruel y ensaye el ritmo nuevo, el que se adhiere entre la llama y la hoja, ardiendo una y consumiéndose otra, pero sin eliminarse. En este sutil contacto, como de beso intacto, fluye el ritmo del poema. Así, la memoria graciosamente baila con su mortal enemigo, el péndulo y el corazón continúa con su "bronco ritmo" a pesar "de que ve llegar la tarde" con su posible, para él, funesto desenlace.

Ante todo, las cosas conservan la gracia suspendida que provee el instante, vistas así vierten sensualidad y animan en la piel y en las manos las acciones posesivas. De este modo, con razón puede exclamarse: "¡como se aman las cosas/ que saltan y vibran" Y vibran allí por que ellas son, con la que mira, un sólo ser. Y esta es una manera de conocer como "participación, comunión y no captación de un objeto, simplemente porque ni el mundo ni el ser son, en última instancia, objetos."⁴²

Pero estar en el mundo, no en contra suya sino siendo parte de su ritmo, es un acto de entrega y también de amor. Que si el amor es parte del conocimiento parece obvio, pues éste propicia la apertura del ser que sale de sí mismo y se mira en el otro. Así, comenta Vasconi, "Solamente el amor me permite alcanzar lo que otro es."⁴³ Este amor es libre y nace de un desinterés, por ser libre transmite libertad al entorno y logra que se muestren las cosas y los seres como son. Amar la naturaleza es una manera de estar en ella y compartir sus dones, es un amor sensual que trasciende al que ama. En el poema que acabamos de leer se vuelca la mirada, el corazón y el cuerpo todo para vivir el instante de apertura donde la "mácula" deviene en luz. El movimiento parece suspenderse, pero 'vibra' pues ese es el secreto de todo lo viviente. Después de esta breve incursión se impone "El mar en donde van y vienen las olas", verso que contrasta con el anterior: "en un gozoso mar con detenidas olas." De este modo el poema se instala entre el movimiento y la quietud, entre "Luz y más luz, aurora/ de auroras." La aurora es la luz que precede al sol, la que anuncia el nacimiento genuino de las cosas o la vida; la aurora se caracteriza por su pureza y también por su fugacidad, de ahí que la voz lírica quiera prolongar su magia repitiendo los sustantivos que la nombran. La aurora es una especie de síntesis del día y la noche, aparece con el rumor o el ritmo que emiten las criaturas a su paso, "la aparición de la Aurora --escribe María Zambrano-- unifica los sentires transformándolos en sentido."⁴⁴ Estos sentires son de celebración, de gozo y de amor.

En el amor como actitud y apertura hacia los otros, Karl Jaspers reconoce un impulso que excede la sexualidad porque ésta no es común a todos los seres vivientes, ve en el erotismo una variedad de formas, pero el amor entendido como una solidaridad fraterna frente a lo otro y los

⁴² Rubén Vasconi, *Op. cit.*, p.47.

⁴³ *Ibid.*, p. 53.

⁴⁴ María Zambrano, *De la aurora*, p. 22.

otros, a su juicio, sostiene nuestra existencia; le da sentido a la vida y a nuestros actos en ella. Y acaso el papel del poeta en el mundo consista en proveernos de afecto. Un poeta cristiano como Javier Sicilia encuentra en la poesía una vocación de fe, de amor y conocimiento frente a la divinidad. Todo ello se consigue mediante un lenguaje que es divino y humano, y es el nexo entre los hombres y Dios: "La función del lenguaje poético es mostrarnos el misterio de la vida, hacemos comulgar con él y experimentar el amor que es impensable sin el sacrificio."⁴⁵ En la obra de Castro la poesía y el amor son parte de una vivencia y una forma de conocimiento.

Por último, podríamos decir que en la obra de nuestra autora la poesía aporta un conocimiento que permite aproximarse al individuo para desentrañar sus motivaciones íntimas. Sus poemas captan el ritmo secreto de lo viviente y exceden, por eso mismo, las nociones abstractas de la razón filosófica en pro de las sensaciones tangibles e inmanentes de las cosas y del cuerpo. Esta especie de sensualismo aporta una experiencia vital donde el gozo, el dolor, la experiencia amorosa y la sorpresa de estar en la vida se convierten en motivos trascendentes.

⁴⁵ Javier Sicilia, *Poesía y espíritu*, p. 41.

3.6 EL RITMO

Es en el centro del latir
y el instante del latido:
fulgor, sombra,
silueta, cuerpo
que ha vibrado,
que vibra
hacia el fondo
sin fondo
del ritmo.

Las palabras

El ritmo es una de las formas de la sensibilidad con la que percibimos y sentimos el dinamismo orgánico de la vida y el carácter temporal de nuestra existencia personal. Percibimos y sentimos ritmos vitales, como las sístoles y diástoles del corazón o como los movimientos pulmonares de la respiración.

Enrique Anderson Imbert

En este apartado nos interesa mostrar la importancia del ritmo en la obra de Dolores Castro. No lo consideraremos aquí como producto de la alternancia de los sonidos en un verso, es decir, al ritmo métrico, sino como “la vibración que confiere la vida”⁴⁶, y para ello queremos recordar que el ritmo sucede en el tiempo, es instante vivido; se verifica en una sucesión de sonidos y silencios. Asimismo, retomamos de él el significado de su etimología; ritmo es *fluir*, es movimiento constante de la naturaleza, es influencia sobre los seres que la habitan. Por eso, en parte, el ritmo representa una visión del mundo, influye en la creación de cada autor y dota de sentido a su percepción particular de la variedad cambiante. Visto así, el ritmo se transforma en una entidad envolvente, “en una inmensa sinfonía de la vida”⁴⁷ capaz de modificar no sólo lo estrictamente sensorial que posee el cuerpo, sino al instrumento máspreciado del poeta: el lenguaje.

Comenta Javier Sicilia: “El artista, semejante a la naturaleza, condensa palabras, sonidos, colores, situaciones...y produce ritmos e imágenes que son creaciones.”⁴⁸ Octavio Paz también

⁴⁶ Johannes Pfeiffer, *La poesía*, p. 21.

⁴⁷ Javier Sicilia, *Op. cit.*, 61.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 60.

verá en el lenguaje parte del ritmo, pues dice: "Todo poema es una totalidad cerrada sobre sí misma: es una frase o un conjunto de frases que forman un todo."⁴⁹

Al concebir al poema como un universo cerrado y palpitante, se le concede cualidad rítmica y esta idea fue ampliamente defendida por Paul Valéry y los poetas simbolistas a quienes admiraba y de quienes era, de algún modo, su deudor.⁵⁰ Así, habrá de referir que él ha escuchado el ritmo o las resonancias íntimas que le han sugerido el poema --el poeta recuerda *El cementerio marino*-- y lo ha recreado en la memoria, aún antes de haberlo escrito. Lamentará, asimismo, la cobertura de la música como expresión capaz de adueñarse del tiempo y el espacio en un momento dado, merced a la simultaneidad de sus sonidos. El poema, en cambio, "es un discurso que exige y causa una relación continua entre *la voz que es* y *la voz que viene* y *la voz que debe venir*,"⁵¹ Acotado de esta manera el texto pareciera inerte, pero he ahí que el ritmo en él subyace silenciado, a la espera de su liberación porque la voz, aunque escrita, entraña un principio sonoro que trasciende la esclavitud que le confiere su representación gráfica. Las tres voces de las que habla Valéry podrían confluír en un sólo instante, el de la apertura textual, que siempre será el presente del ritmo "ejecutándose", como ocurre en este poema de Dolores Castro:

El huitzi

Está vibrando entre las flores
el huitzi, el colibrí,
pájaro del amor de vuelo singular:
palpita o se detiene sobre cada corola
de flor
y tornasola en brillos
lo que su pico
halló.

(*Poemas inéditos*, pp. 129-130.)

Para volver sobre lo que habíamos dicho, se debe reconocer que se aprecia en el poema una estructura rítmica. El ritmo se propaga dentro de los límites del texto, pero mejor aún, en torno al pájaro que vuela. Su sensación trepidante es transmitida en el instante del vuelo porque sabemos --y vemos-- que 'vibra', 'palpita', 'tornasola' y 'brilla'. Todo ocurre mediante una singularidad sintética de sonido, luz y ritmo. Y estos elementos se catalizan por la imagen que da sentido

⁴⁹ Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 51.

⁵⁰ Sobre el simbolismo Valéry recuerda que si hay algo que hermane al grupo de poetas que se cobijan bajo este nombre es su intención por rescatar los bienes de la música. Se debe recordar, además, que en buena medida el modernismo hispanoamericano es heredero de la tradición musical de esta escuela y, especialmente, de Paul Verlaine.

espontáneo al colibrí, inmerso en su ejercicio dulce, en su porción de tiempo limitado y profundo, viviendo irrepitiblemente en y por cada gota de miel, que habrá de devolver en fugaces destellos de color al entorno que la proveyó.

El poema parece seguir el pulso del colibrí. Lo describe en pleno vuelo y luego, después de los dos puntos del tercer verso, observa más de cerca el proceso que lo anima. Al final del texto volvemos a la quietud del ave. El colibrí, el poema y el ritmo que los une vuelven al silencio momentáneo. En la próxima lectura volverán a establecer su dinamismo. Pues, como escribe Octavio Paz, “el poema tiende a repetir y a recrear un instante, un hecho o conjunto de hechos que, de alguna manera, resultan aquetpícos (...) Para el poeta --y también para el lector-- lo que pasó volverá a ser, volverá a encarnar.”⁵²

Pero el rimo en la obra de Dolores Castro tiene otras variaciones; aquí, como se ha visto, la perspectiva es ‘externa’, no obstante, en los textos que a continuación analizaremos hay una implicación más directa de la voz lírica, como en este poema:

¡Sonora cuerda del dolor!
Única elocuencia del cuerpo.

Tiéplame la razón
con tu sonido entero.

Van mis pies con el mundo
girando en sus girar
sordo y violento.

Mis manos tocan aire
por asidero.

¡Y sólo tu sonar
en mi silencio!
(*La tierra está sonando*, p. 44)

El poema abre con una exclamación que en apariencia muestra la sorpresa frente al ritmo del tiempo que sufre la voz lírica. El primer verso concentra, a nuestro juicio, la clave del poema: “¡Sonora cuerda del dolor!”, el sustantivo es una metáfora que remite a una línea y ésta, a su vez, a la temporalidad. El tiempo se adjetiva con el sonido vibrante que se traduce en un dolor. Se trata de un dolor universal que no es asimilable a lo específico aunque es el cuerpo quien padece su acción y lo provee de sentido: “Única elocuencia del cuerpo.” Como se sabe, el tiempo es una

⁵¹ Paul Valéry, *Op. cit.*, p. 117.

⁵² Octavio Paz, *Op. cit.*, pp. 64-65.

categoría abstracta que sólo es inteligible a través de los sujetos que padecen sus efectos. El tiempo se percibe mediante la conciencia de su acontecer rítmico: "Tiéplame la razón/ con tu sonido entero." A partir de estos dos versos, que nacen de la lucidez, en el resto del poema la voz lírica se sumerge en la dinámica del cosmos, ajena a su voluntad: "Van mis pies con el mundo/ girando en su girar/ sordo y violento." Hay aquí un énfasis del movimiento, la noción del círculo nos conduce a un viaje hostil, cerrado: 'sordo' y 'violento'. La presencia de estos adjetivos es notable y elocuente. La cuerda es 'sonora', pero el 'girar' es 'sordo'. Existe aquí una oposición entre dos categorías temporales: el tiempo circular y el tiempo lineal, en éste último aparecen los instantes donde aflora la conciencia. Los versos que siguen a la tercera estrofa exponen la idea del desarraigo frente a un movimiento carente de dirección y significado, pero en los últimos hay una especie de proclama, resuelta en una paradoja: "Y sólo tu sonar/ en mi silencio!" De hecho estas dos líneas se conectan con la primera. Las une la carga afectiva de la exclamación y el sentido derivado entre ambas. Así, la voz lírica parece decirnos que de la cuerda sólo queda el sonido que se disuelve en el silencio. Situada entre estos dos puntos estaría la respuesta que no se ha dado a la orden-petición de la segunda estrofa: "Tiéplame la razón/ con tu sonido entero."

Aceptar la razón del ritmo natural es adecuarse a él. Es admitiendo sus leyes como se puede 'ser' en él. A simple vista esto podría significar una condena o, lo que es peor, una consigna. Pero mucho hay de cierto en las especulaciones antiguas sobre la dinámica del cosmos y su influencia sobre el hombre. En este orden de ideas no estamos pensando en las ocurrencias astrológicas de un buen número de trovados sino en una teorización más o menos coherente que, si no es verdadera, por lo menos es un tema de la poesía.

En este sentido, correspondió al filósofo presocrático griego Pitágoras, confabular una doctrina que observara la influencia que ejerce la música y el ritmo sobre el cuerpo humano. Para ello buscó las relaciones secretas entre el cosmos --el universo ordenado, para él-- y el microcosmos, o sea el individuo. Así, Pitágoras y los pitagóricos procuraron el equilibrio somático con base en los ritmos musicales, "consideraban el cuerpo --escribe Arthur Koesler-- como una especie de instrumento musical en que cada cuerda debe tener la tensión justa y mantener el correcto equilibrio entre opuestos tales como 'alto' y 'bajo', 'caliente' y 'frío', 'húmedo' y 'seco'⁵³. Pitágoras sostuvo que las

⁵³ Arthur Koesler, *Los sonámbulos*, p. 29.

notas musicales estaban regidas por los números y éstos a su vez intervenían en el orden del universo. De este modo, se estableció una relación entre la organización del universo y el cuerpo. Así, cuando el cuerpo del hombre enfermaba esto podía deberse a la falta de correspondencia con el cosmos, por lo que podía ser nivelado a través de la música, de ella procedía la purificación.

El pensamiento de Pitágoras tuvo ilustres seguidores, entre los que sobresalen Plantón, San Agustín⁵⁴ y Cicerón. Todos ellos también destacan la necesidad de procurar el ritmo de la naturaleza, y el cosmos, como alternativa de un bienestar corporal. En el fondo buscan, más que de una resistencia, la comunión con el orden establecido. Un ejemplo fundamental de esta tradición se encuentra en la oda a "Francisco de Salinas" de fray Luis de León; en ella, la música aparece como un puente para acceder a la divina, la no perecedera, la que se debe en última instancia a Dios, que es el gran maestro de todos lo demás "imitadores" del son sagrado.

Releído ahora el verso de nuestra poeta, "¡Sonora cuerda del dolor!" podría enriquecer su sentido. El cuerpo es el instrumento musical, desafinado, "destemplado" que aún no acaba de ponerse en sintonía con el ritmo cósmico. La respuesta a este 'desorden' la encontraremos dentro de su obra, en otro poema:

Tengo mi parte
En este mar

⁵⁴ Estas ideas se difundieron a través de Platón -- en el *Timeo*--, luego pasaron a Roma y Cicerón escribe sobre el asunto en el sueño de Escipión que antes se comentaba. Aquí se habla de la música que producen las esferas, comenta el personaje: "Esa armonía --me contestó-- formada por intervalos desiguales, pero proporcionados con extraordinaria perfección, resulta del impulso y movimiento de las esferas, que confundiendo los sonidos graves y agudos en acorde común, hace de esos tonos variados melodioso concierto (...) los hombres que han sabido imitar esa armonía con los sonidos de la lira y las modulaciones de la voz, se han abierto camino hacia estas regiones celestiales..." (Cicerón, *Tratado de la república*, p. 76) ⁵⁴. Estas imágenes pasaron al cristianismo y allí tomaron carta de naturalización. San Agustín habla de los poderes de la música como un medio válido para elevar el espíritu del creyente acrecentando su fe y los sentimientos de piedad⁵⁴. En la Edad Media el sentimiento musical también estuvo ligado a las prácticas de la religión católica; la Iglesia se servía de ella para propiciar en los fieles una atmósfera ultraterrena en el culto. Sobre este punto escribe Edgard de Bruyne: "La Edad Media admite de hecho y de derecho el reino de la armonía, de la proporción y del número, tanto en los movimientos como en las figuras espaciales, sean éstas producto de la naturaleza o resultado de la creación humana (...) para los medievales en conjunto la música rige el espacio igual que el tiempo."⁵⁴ (Edgard de Bruyne, *La estética medieval*, p. 76)

de manos temblorosas
y ruidos leves,
tengo mi parte,
que se estremece
en el pecho del valle
donde el bosque suspira y crece.
(*Cantares de vela*, p. 60)

Como se habrá notado en este breve texto el cambio de tono, con relación al texto anterior, es notable. Aquí ya no se percibe ese dolor, por sentirse fuera o conducido contra la voluntad, por el movimiento. Aquí se acepta y se comparte el ritmo. Todo el poema vibra con la cadencia que impone, --o sugiere, para suavizar el término-- la naturaleza. El mar, que suele ser propenso a la hostilidad, ahora se antropomorfiza y anima; mediante una prosopopeya se dice que sus olas son 'manos temblorosas', o sea se acercan a lo humano. No prorrumpe con furia en las orillas sino mediante sus 'ruidos leves', acaso agradables. De ese orden de cosas la voz lírica se declara partidaria, reconoce su pertenencia a él: "tengo mi parte". Este verso parte el poema en dos. La presencia de ella o de su 'ser-en' lo mismo se establece en las aguas que en la tierra. Así, por una especie de destreza ubicua, presiente el temblor del mar y él del valle y en éste último afina su atención y suple el silencio que en otro momento --nos referimos al poema anterior-- había mantenido, ahora dirige su oído para escuchar "donde el bosque suspira y crece."

Ha ocurrido una transformación, un cambio. El ritmo, el movimiento y el tiempo adquieren dimensión humana, se vuelven habitables. Adquieren medida mensurable. La hostilidad desaparece y el extraño, y casi agresivo, sonido de la cuerda se diversifica en los elementos de la naturaleza, por eso el mar se nos descubre con sus 'manos temblorosas' y con 'ruidos leves', el valle 'se estremece' y el bosque 'suspira y crece', mejor descripción de la armonía no podría haberse hecho.

También es evidente que esta armonía es establecida mediante un equilibrio rítmico. Nada dentro del poema se percibe como estable, todo está en proceso, en tránsito, es presa del fluir. En la poética de nuestra autora cualquier intento por detenerse resultaría fatal. En su obra se ejecuta en todo momento el paso, muchos de sus textos contienen el paso, la huella y el latido. La poeta escribe: "No la contemplación/ no la quietud./ No el molusco que llora/ su perla."

En apariencia podríamos pensar en una contradicción cuando decimos que buena parte de su obra se nutre de la mirada y que a su vez cada instante irrumpe en el sosiego que hay en el mirar.

La mirada, también se ha dicho, no es una actitud pasiva del que ve, sino un acto dinámico. La poeta inmoviliza lo que ve para descubrir los secretos ritmos que se revelan y se le rebelan. De esta contienda surgen sus poemas. Lo hasta aquí intuido aparece en el texto que sigue:

Pájaros de los siglos

Canta la tierra desde sus raíces,
sube cantando por el tronco
y sacude la fronda
en un latido de humedad.

Por la hojas la luz,
por el tronco la savia
que vibra
como un esqueleto musical.

Pájaros de los siglos
que se ahuecan en sus ramas
para no despertar.
(*Cantares de vela*, pp. 61-62)

Hay aquí una fértil celebración del ritmo natural. Los seres animados, incluido el hombre, se esconden detrás de una metáfora que está impregnada de tiempo: "pájaros de los siglos". La primera estrofa celebra el canto y lo ejecuta desde su construcción. Predomina entre sus versos la acentuación grave, como ya se ha señalado en el cuerpo del texto. El canto, a su vez, adquiere dirección, sube por las raíces, al tronco, de ahí pasa a las ramas, y de éstas a la luz y a la vida que está representada por la "savia" como una sustancia primigenia. La segunda estrofa instruye el ritmo de modo magistral: "Por la hojas la luz/por el tronco la savia/ que vibra/ como un esqueleto musical." Los verbos de acción se han confundido con el movimiento y su feliz resultado: luz, savia, vibración, música.

La última estrofa sintetiza de manera elocuente el ritmo, pues ante el canto y la música, ¿quién querría despertar? Los pájaros, el hombre, la humanidad se hacen ovillo, como en el vientre de la madre para continuar el sueño. Las ramas son la extensión sinfónica, el producto musical por antonomasia. Pero el poema, como toda gran obra, exhibe una 'extrañeza', un elemento que se describe, pero no se nombra. Al leerlo uno se forma la imagen de un árbol, pero a éste, como significante, no se le encuentra. Sucede, parafraseando a Huidobro, que no se canta al árbol, se le

hace crecer en el poema. Este hecho, merced a la poética de nuestra autora, ya entraña un gran valor. Pero el asunto puede ir mas allá.

Sabemos que nombrar impone límites; al nombrar sujetamos las cosas a la palabra y a la voz de quien las dice. La naturaleza, según Walter Benjamin,⁵⁵ pierde algo de su magia al ser nombrada, cae bajo el domino del lenguaje. De este abismo es imposible rescatarla si no es, paradójicamente, a través de la palabra. Sólo el hombre es capaz de producir ese daño y también de procurar su redención. Acaso sea el poeta quien mejores posibilidades tenga para devolver no sólo al lenguaje sino a la naturaleza su sentido original.

En nuestro poema no se nombra al árbol porque sería tanto como limitarlo, ya que 'árbol' es metáfora de luz, de savia, de música, de vida, de tiempo, de sueño, de conocimiento, etcétera, pero, sobre todo, el árbol es metáfora de ritmo y, como sabemos, éste no conoce límites, no en la poética de nuestra autora. De ahí que eludir su nombre significa que éste excede lo humano y adquiere real sentido en la naturaleza.

Ahora bien, cuando el ritmo se contiene aparece el abismo. Veamos este poema:

Paró la música

Paró la música.
En el aire los miembros
se detienen buscando posición.
Todo lo llena
un asombro más grande que yo.

Nada, ni aproximarse ni tocar,
consuela.

(*Cantares de vela*, p.64)

El poema, por su brevedad, parece sintetizar el fin de la música. De hecho el primer verso está limitado por un punto. Todo lo que se debe decir ahí está concentrado. Entre los versos segundo y tercero se describe la inercia del suspenso: "En el aire los miembros/ se detienen buscando posición." A partir de este momento crece el asombro frente a lo inexplicable y lo inútil de cualquier acto, carente de sentido y, acaso, de emoción. Todo resulta extraño o inverosímil. El ritmo suspendido despierta la duda y la expectación, "suscita un anhelo --escribe Octavio Paz--. Si se interrumpe, sentimos un choque. Algo se ha roto. Si continúa, esperamos algo que no

⁵⁵ Citado por Esther Cohen, *El silencio del nombre. Interpretación y pensamiento judío*, p. 90 y ss.

acertamos a nombrar que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga 'algo'.⁵⁶ Este poema nos suspende, lo mismo que a la voz lírica, no sabemos qué ocurrirá en ese instante posterior al ritmo.

Sin embargo, a pesar de que el poema nos ha arrastrado con él al pasmo y al desconcierto, podemos intentar una explicación. El ritmo es parte del sentido de la vida; en su desaparición perdemos algo nuestro que está implicado en él, se nos escapa el instante, una parte de la realidad que creíamos detenida, la imagen irrepitable.

Pero lo que hay al final del poema es un silencio que es, de alguna manera, la negación del ritmo. ¿No es su muerte, acaso, el fin momentáneo de un periodo para iniciar otro? Visto así, el texto obedece a la poética de la autora, ya que para ella el silencio es más grande que la muerte y dentro de él hay un sentido que puede inducir al movimiento. También responde a la dinámica de la palabra, como dice Javier Sicilia: "El lenguaje viene del silencio y después de expresarse, puntuado de silencios, se hunde nuevamente en él. Es imposible gozar de una obra de arte sin movernos en el territorio del silencio."⁵⁷ Estas palabras nos parecen centrales para explicar el sentido del ritmo en la obra de nuestra autora.

Para concluir este capítulo podríamos decir que la cotidianidad y los espacios cotidianos, la fugacidad de la vida y el instante que la recupera y la transforma en un acto único e irrepitable, el conocimiento a través de la poesía tanto del ser como de la naturaleza y, por último, el ritmo como constancia de armonía y vida son algunos de los temas más recurrente en la obra de Dolores Castro. Nuestro propósito ha sido, en las páginas anteriores, mostrar el tratamiento que de ellos hace.

⁵⁶ Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 57.

⁵⁷ Javier Sicilia, *Op. cit.*, p. 63.

EL CORAZÓN TRANSFIGURADO

Salgo de aquel espacio
grávido de sonido, de luz y de sentido,
pero nada recuerdo:
era en la antigua noche de los siglos.

Siete poemas

--Estábamos en el paraíso. En el paraíso no
ocurre nunca nada. No nos conocíamos.
Eva, levántate (...)

Adán fue hacia ella y la tomó (...)

Jaime Sabines, *Adán y Eva*.

El corazón transfigurado se publicó por vez primera en 1949 como una separata de la revista *América*. Estuvo acompañado de una nota preliminar de Efrén Hernández y de algunas ilustraciones de Francisco Capdevila. Fue el primer y único poema extenso de Dolores Castro, significativo además, porque a partir de él, el estilo de nuestra autora tiende a la brevedad, la sencillez y recurre a los espacios cotidianos como motivos importantes de su poesía.

Los estudios sobre el poema han sido escasos. Manuel Andrade, por ejemplo, lo excluye de la antología que preparó sobre la obra de Dolores Castro; al considerarlo un texto de tono diferente al resto de su producción. Rosario Castellanos ve en él una cierta delicadeza y calidad aérea, Efrén Hernández, pese a que prologó la primera edición del poema, hizo un comentario *adjunto* del mismo, es decir, sus opiniones prácticamente no tocan el texto. Por otro lado, Julián Guillermo Gómez encuentra que en este poema la autora "asume su primera gran metamorfosis, su tránsito del silencio al poema, de la vagorosa juventud a la mujer que bien se planta."¹ En este sentido, también la autora opina: "El poema es dintel. Eso fue lo que me sucedió al escribir *El corazón transfigurado* (...) luego me pareció que había sido muy soberbia al querer resolver tanto en un solo poema y sentía que a veces esa cascada de imágenes hasta se atropellaba...al terminar suspiré aliviada."²

¹ Dolores Castro, *Obras completas*, int. Julián Guillermo Gómez, p. 7.

² Mariana Bernárdez, *Op. cit.*, p. 14.

La idea de metamorfosis resulta interesante si se le relaciona con el título de nuestro poema, pues como éste se enuncia uno entiende que el corazón cambia de forma, adquiere otra figura, a partir de la que 'actualmente' tiene, porque esa enunciación --la *transfiguración*--lo mismo alude a un tiempo presente que a uno futuro. La raíz "trans" significa tránsito de algo o a través de algo; de ahí que el corazón cambie o se transforme entre estos dos puntos temporales.

La interpretación sobre el sentido del título se hará más adelante, lo que se procurará a continuación es dar respuesta al cómo y con qué objeto ocurre esta metamorfosis. Desde luego, aproximarse a estas cuestiones implica la lectura y el análisis del texto. De este modo, para efectos de estudio se ha dividido el poema en ocho campos semánticos³ mismos que, a nuestro juicio, representan las pautas fundamentales del desarrollo temático. Estos son --como se puede ver en el anexo 2-- la noche, la caída, el verbo, el silencio, el tiempo, la experiencia vital, Adán y el amor, la luz y el conocimiento.

La estructura del poema, como puede observarse en el esquema métrico --anexo 1--, está constituida por 154 versos que van desde las cuatro a las catorce sílabas. No obstante, predominan el heptasílabo y, sobre todo, el endecasílabo. Por lo que se refiere al ritmo, se percibe una recurrencia del acento 'propio' --como le llama Francisco Montes de Oca-- en la sexta y décima posición, y éste recae en los versos de once sílabas. Se trata del ritmo más característico que usaron tanto Petrarca como los poetas españoles de los Siglos de oro.⁴ Esto muestra, de alguna manera, la influencia que ejercieron estos clásicos sobre el estilo de Dolores Castro, influencia que habrá de diluirse en los sus poemarios posteriores.

No obstante, el valor de la estructura métrica y del ritmo tendrá significado completo en el contenido del texto. Como se sabe, forma y fondo son inseparables del efecto de sentido que las obras nos producen. Acaso lo que debemos subrayar aquí es que esta estructura métrica confiere al poema un tono y una atmósfera que estarán directamente vinculados con el asunto.

Ahora bien, para iniciar el análisis de *El corazón transfigurado* fuerza es que partamos de ciertas hipótesis. A nuestro juicio el poema, y la voz lírica en él, se sitúan en una etapa de transición entre la noche y el día, la inocencia y el conocimiento, la soledad y el amor, el silencio

³ Por campo semántico se entenderá a aquel bloque de versos que, incluso, excedan las divisiones estroficas, pero que estén agrupados por una misma temática o idea.

⁴ Cf. Yvonne Guillon Barrett, *Versificación española*, p. 72 y ss.

y la palabra, la caída y la búsqueda del ser. Visto así, en el texto se exploran las posibilidades de un viaje "lírico", por decirlo de algún modo, en el cual la voz poética se sumerge dentro de sí misma, a través de un sueño, para encontrar el sentido de las cosas y de su propia vida, al despertar. Para avanzar sobre estas conjeturas, empecemos el análisis a partir de su primer campo semántico:

(LA NOCHE)

Es tiempo de las sombras,
de las bocas que caen ávidamente
en los pájaros, ojos de los hombres;
sobre los hombres, pájaros de Dios.
Viento menudo, pasajero ciego
al rumor de los árboles, al cielo
abierto inmensamente como un ojo
de Dios, certero y duro:

La apertura del poema ocurre en las sombras, pero no se trata de las más densas, las que están a la mitad de la noche, porque esas parecieran ser impenetrables. Se trata de las sombras que, pese a su fuerza ya muestran una tenue posibilidad de luz. Esto se puede advertir porque al primer verso 'categórico' sucede el movimiento; al tiempo de la noche que implica un estado o una condición estable sucede el vértigo, la caída. Hay un encabalgamiento entre la primera, segunda y tercera líneas que refuerzan la idea. El descenso precipitado también se aprecia en la construcción del segundo verso: "de las bocas que caen ávidamente." Uno podría preguntarse de qué avidez o ansia se trata. Y esta puede referirse a la urgencia del canto --o la palabra-- y después a la mirada; ante todo hay un anhelo de ver aunque sea en el seno de la sombra. Esta lucha por encontrar y delinear el contorno de las cosas se refleja en el lenguaje. Hay un encadenamiento de metáforas que se precipitan, 'confunden' y traban unas con otras. Hay un conflicto entre la mirada y la palabra, el cual se irá asentando y resolviendo posteriormente. Así, en esta cadena metafórica tenemos que las bocas o el canto caen a los pájaros y éstos a su vez son los ojos de los hombres, pero también son las criaturas de Dios. Los hombres a su vez, intentan 'hablar' con los ojos, pero todo lo que perciben es la crueldad del mundo en su variedad cambiante. Tanto la tierra como el cielo resultan agresivos. Se compara al cielo con un ojo de Dios "certero y duro". La conclusión podría ser que Dios sí ve, aun entre las sombras, y que la percepción del hombre es limitada y no le sirve para comprender porque acaso le falta la palabra. Más adelante se verá cómo ese "ojo de

Dios” es una metáfora del cielo y éste del corazón. Así, la mirada divina ejerce su dureza con los que han caído.

La caída es una forma de ruptura con un orden, es también una constante dentro de las religiones y supone que, de algún modo, el hombre abandona un estado anterior para acceder a otro. Normalmente en este proceso alguien infringe la ley de Dios y sufre las consecuencias de esa desobediencia. El mito judeo cristiano del descenso se ha difundido ampliamente, pero correspondió al filósofo Sören Kierkegaard hacer un análisis de su sentido en términos filosóficos.

El filósofo danés encuentra que Adán vivía en un estado anterior a la conciencia y al conocimiento, era inocente, carecía de tiempo y por eso no podía morir. Su inocencia tenía un trasfondo de ignorancia. Ignorancia de no saber lo que es el bien y el mal. En ese estado casi perfecto no ocurre nada, porque se vive en la nada, pero he aquí que dentro de la nada algo se genera y ese algo es la angustia.

Adán no solamente come del fruto prohibido por mera desobediencia, come de él porque dentro de la angustia empieza a generarse un principio de búsqueda. Dice Kierkegaard: “La angustia es la realidad de la libertad como posibilidad antes de la posibilidad.”⁵ De tal manera que la prohibición sólo incita el deseo y el ejercicio de un poder de elección que ya estaba generándose en él. De esta manera el principio de la transformación subyace dentro de Adán, como posibilidad angustiosa. La angustia es un disparador, es una fuerza que lleva al hombre a avanzar dentro de las sombras. Éste se abre paso, arrancándose de la naturaleza y del mundo inmediato de los objetos para encontrar su propia voz, su palabra, su identidad. Sobre este punto comenta María Zambrano: “Angustia; presentimiento dentro de la nada, de la caída propia de la existencia, del despertar (...) Y sin angustia, el poeta no recorrería el camino que va desde el sueño --ese sueño que hay bajo toda poesía-- y que es el sueño que hay bajo toda vida. No saldría el poeta de ese sueño de la inocencia, si no es por la angustia.”⁶

Se cae de un no ser --o desde la nada-- a la existencia; pero este proceso se dice fácil y sin embargo tiene una serie de momentos clave anteriores a la ruptura con el orden previo. Si la angustia provee la energía que posibilita la caída, también la noche hace su parte. Como se

⁵ Sören Kierkegaard, *El concepto de angustia*, p. 43.

recordará Maurice Blanchot sostiene que hay una noche en que los hombres se abandonan a la muerte y hay otra que ofrece las posibilidades sensibles del ser en ella mediante el sueño o, mejor dicho, el ensueño. Hay una noche benigna, y ésta sería la que guarda la esencia de la luz, sería también la que provee al sujeto de la 'soledad necesaria' para sentir angustia y preguntarse por su existencia. Se trataría de la noche dintel, de la noche del umbral o de la aurora, la que está por anunciar un nuevo día.

Consideramos que es de esta noche donde parte el poema, es la noche de la angustia, de la soledad, de las criaturas que apenas ven, pero ya tienen el ímpetu del movimiento; hay en ellas un deseo por salir de la espesa sombra. Situada en la escisión o en el principio de la desgarradura se halla la voz lírica de nuestro poema, con un pie en la sombra y otro en la aurora. Y ya que empleamos este último término oigamos lo que comenta Zambrano: "La Aurora se aparece distendida, sembrada, como germen cuando irrumpe en la oscuridad, se aparece ante todo al que la espera, o la atisba, como una línea que separa (...) abismo y continuidad."⁷

La aurora se nos presenta como el inicio de un despertar. A través de ella en la madrugada se sale del sueño para entrar en el ensueño. Los miembros del cuerpo adquieren consistencia y se muestran más ávidos por descubrir el mundo. Este ejercicio no está desprovisto de violencia, finalmente se trata de un parto doloroso cuyo fruto aún es incierto. Agrega Zambrano: "Ya que sólo el corazón, aquello que lo profetice y configure, puede llorar por lo que nunca ha visto, puede echar de menos lo que sabe que nunca verá, el nacimiento sin más de la vida aquí, ha debido de ser así un llanto, un clamor, piedras que gimen, indecible dolor hasta que se forma o nace, algo sin nombrar aún."⁸

Aparece el corazón como fuerza motriz del cambio, de su propia transformación, también es el espacio de la angustia, de la pena, del dolor y de la soledad como puntos de partida. Esto es lo que se encuentra en la primera estrofa que hemos venido comentando; todavía no hay luz, sólo ansia de ver, todavía no hay palabra, sólo rumor. O sea, una especie de ritmo natural, ajeno al hombre y más propio de los astros o la naturaleza, pero extraño al hombre. No obstante, ese rumor es un instrumento del despertar, es un ponerse al alba, a la espera de lo que vendrá.

⁶ María Zambrano, *Poesía y filosofía*, pp. 93, 95.

⁷ María Zambrano, *De la aurora*, p. 22.

⁸ *Ibid.*, p. 17.

Pasamos pues del despertar a la caída, a la ruptura con el orden del sueño y escuchamos de cerca a la voz lírica:

(LA CAÍDA⁹)

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 la mutilaciones.
Habitó en una casa transitoria,
a la que el viento lleva eternamente
como al silencio mismo,
en un canto desgarrado y profundo.
He quedado tan pobre como el viento
que toma y lleva y abandona todo,
he quedado tan pobre como el eco
bajo los cuatro muros apagado.
Ha gastado la lluvia mis angulosos bordes,
mis huesos han bebido de las constelaciones
habito como musgo en las manos del tiempo
y siento mi ceniza que se desprende y cae

Soy un pájaro roto que cayera del cielo
en un molde de barro;
soy el juego de un niño;
apenas soplo, lodo y su saliva;
soy el barro que guarda
este pájaro herido en la caída;
soy el caído pájaro que canta
en su dolor y en sus limitaciones;
soy todo lo que vuela, la ceniza,
el muro, el viento, el pájaro, el olvido.

Asistimos en esta parte a la conciencia de la soledad esencial del ser en el mundo; la voz lírica se reconoce en uno de los pájaros extraños que recibían "ávidos" la boca, posiblemente de manos de Dios. Por ahora ya se ha consumado el desprendimiento y los contornos propios del nuevo cuerpo parecen limitados, dado que estuvo unido a una totalidad mayor y más difusa. El canto ya es propio de la voz lírica, aunque mutilado por la extrañeza que el mundo le representa. La caída tiene muchas implicaciones; se cae para aprender el canto, pero también se cae al tiempo, al espacio y al mundo de los fenómenos cambiantes. Es el precio del conocimiento. Saberse con un cuerpo conlleva un 'pecado' y este pecado significa quedar a merced de la muerte. Ser

⁹ La caída, como ya se había enunciado, es un tópico de la literatura y de la mitología. Milton en su *Paraíso perdido* recrea el descenso, que tarda nueve días, de Lucifer; quizá a esta caída le restó intensidad para gozar más de su personaje, pues al parecer --dice Paz-- Milton admiraba a Satanás aún sin saberlo. Dante -- en *La divina comedia*--, desciende a los infiernos en busca de Beatriz. Prometeo es derribado por proveer a los hombres del fuego, etcétera. Pero hay una caída esencial, cuya causa nos compete porque es un ejercicio espiritual. Escribe Bachelard: "Sin este conocimiento dinámico del desvanecimiento imaginario, de la caída

conscientes de la vida es tanto como aceptar nuestra propia muerte. Ese fue el castigo que se le infringió a Adán.

Lo que sigue en esta campo semántico de la caída es un intrincado juego de metáforas que muestran la sucesiva metamorfosis o transformación del cuerpo en su descenso. Así, la voz lírica se asume como un pájaro en tanto que el ave simbólicamente se comunica con la divinidad y con la tierra o, en otro sentido, en su variante de paloma comporta el espíritu divino. La voz lírica es parte de esta divinidad cuya línea continua se ha fragmentado: "Soy un pájaro roto que cayera del cielo." La misma continuidad se escinde en el diálogo; ya no se puede ser 'uno' con las alturas: "y mi canto es el canto de la mutilaciones." Después de este pasado aéreo accedemos al espacio terrenal. El cuerpo pierde las alas, la voz, el ímpetu de vuelo y adquiere su real textura dentro de sí mismo: "habito en una casa transitoria/ a la que el viento lleva eternamente/ como al silencio mismo." El cuerpo se convierte en cárcel y reclama para sí la teoría platónica del alma desprendida de la divinidad y sujeta a los avatares del tiempo y a la acción de los elementos: "Ha gastado la lluvia mis angulosos bordes."

Es interesante observar cómo ese espíritu anterior a la caída se deshace de su aura mágica y a medida que desciende se "cosifica"; el pájaro, símbolo del alma, se mutila y el cuerpo se vuelve un objeto con sus "bordes" y queda a merced del tiempo implacable: "habito como musgo en las manos del tiempo/ y siento mi ceniza que se desprende y cae." Hasta este momento se cierra un ciclo que parece resumirse en la idea de que se cae para la muerte. Sin embargo, luego se observa un leve giro que nos permite suponer que aún en la caída subyace la posibilidad de emerger.

Lo anterior ya se percibía a partir de este verso enunciado, digamos, en el veloz descenso: "mis huesos han bebido de las constelaciones." Una interpretación más o menos humilde de esta línea consiste en que a pesar de la mortalidad inevitable del cuerpo hay algo en él que se afilia a lo eterno y esta puede ser la propia luz de las estrellas cuya memoria se asimila, mediante una imagen, a los huesos, estructuras perennes, dentro del cuerpo.

Esto supone que hay algo de divino dentro de cuerpo, que éste aún conserva la envoltura con que fue creado: "Soy un pájaro roto que cayera del cielo/ en un molde de barro." La metáfora aquí es clara: cuerpo=molde de barro. Y la analogía con el génesis es inmediata. Dios construye al

ontológica, de la tentación ondulatoria de los desvanecimientos, sin esfuerzos para renacer y volver a subir,

hombre con un puño de polvo (o de arcilla) aplicándole el hálito (soplo) divino. En el poema leemos: “soy el juego de un niño;/ apenas soplo, lodo y su saliva.” Aquí accedemos a otro momento de la vida del hombre, después de haber sido ‘inventado’ representa el juguete, no sólo de Dios, sino de ese ‘niño’ que es la metáfora del tiempo. Es un tiempo-niño porque acompaña al hombre en las diversas etapas de su vida.

Pero el tiempo aquí funciona como un segundo dios, caprichoso y juguetón que lo mismo infunde la vida que provee la muerte. Se trata de un dios cambiante, cercano al destino del hombre y a su muerte, pues envejece con él. Es, a fin de cuentas, el tiempo de su propia muerte.

Los versos siguientes reiteran la idea del cuerpo como cárcel, del pájaro como el vestigio del alma y del canto como el nexo y la comunicación no del todo perdida con las alturas. Lo interesante es observar cómo dentro del descenso hay un ímpetu de vuelo que se resiste a la caída y que, si bien, obedece al movimiento que impone el tiempo también nos hace pensar en la ascensión como voluntad no anulada de regreso al origen: “Soy todo lo que vuela, la ceniza,/ el muro, el viento, el pájaro, el olvido.”

Un elemento básico de este fragmento es el que se refiere a la soledad como parte fundamental del ser. Ello se advierte de manera explícita en los versos precedentes. Para que la soledad exista debe haber alguien que la experimente y que la muestre, quizá ésta sea uno de los sentimientos o condiciones que es casi imposible transmitir. La soledad se distingue por su profundidad y sólo cuando se accede a ella o cuando se vive se puede conocer.

Según Maurice Blanchot la soledad empieza por un “yo soy” que se ubica en un punto en cuyos alrededores no hay nada, todo lo que hubiere acaso estorbaría el proceso de integración individual. Escribe: “*Yo soy* (en el mundo) tiende a significar que soy sólo si puedo separarme del ser: negamos el ser --o para aclarar esto con un caso particular, transformamos la naturaleza-- y en esta negación que es el trabajo y que es el tiempo los seres se realizan y los hombres se yerguen en la libertad del *Yo soy*.”¹⁰

Según nuestro autor se accede a la soledad negando al ser y a los otros; para nuestro caso la voz lírica niega al ser anterior, al que vivía integrada en un todo y del cual se ha desprendido en el ejercicio de su libertad. Luego agrega Blanchot: “El yo solitario se ve separado, pero ya no es

no es posible vivir verdaderamente en el mundo imaginario.” (*El aire y los sueños*, p. 124)

capaz de reconocer en esta separación la condición de su poder, ya no es capaz de convertirla en medio de actividad y de trabajo, expresión y verdad que fundan toda comunicación exterior.¹¹ La misma idea, pero desde una perspectiva psicológica, es ampliamente desarrollada por Erich Fromm en su obra El arte de amar. Según el autor, el hombre al separarse de la naturaleza adquiere la noción de *separatidad* y de angustia, esto lo lleva a la búsqueda de la completud, del ser perdido del cual se ha escindido. Fromm concluye que el asunto sólo puede resolverse a través del amor, idea que habremos de verificar más adelante.¹²

Pero volviendo al poema encontramos que el ser solitario en su caída no ha perdido o no quiere perder su nexo con la divinidad y lo mantiene a través del canto que, a pesar del vértigo no se ha apagado del todo. Así aparece en tres momentos con su ímpetu parcial o deforme: “y mi canto es el canto de las mutilaciones”, o bien el viento lleva al cuerpo “en un canto desgarrado y profundo”. Por último, “soy el caído pájaro que canta / en su dolor y en sus limitaciones.” El “canto”, a nuestro juicio, representa el despertar de la palabra, es el instrumento que tiene la voz lírica para comunicarse tanto con la divinidad como con los seres del mundo; de ahí su constante reiteración. El canto es también un medio, aunque humilde y maltrecho, para abatir la soledad. Por último, el canto es una línea temática que engarza perfectamente con el siguiente fragmento:

(EL VERBO)

Hundido, por inasible viento de sus manos
hiriendo en las entrañas del vacío,
en el principio el verbo.
Arranca la doloroso flor de sus creaturas,
en el principio el verbo,
su corazón el mar, y herida
de su corazón el cielo.
El tiempo y el espacio balando su belleza,
la música de esferas afianzada
en el dolido corazón del hombre,
que es su vida la música de un viento,
las sombras desgarradas bajo su voz alienta
que le dio la envoltura
de su mortal figura,
en el principio el verbo.

En esta parte el tema es claro, se recuerda el hecho de la creación a partir del verbo. El verso que comporta esta idea funciona a manera de estribillo y se repite tres veces: “en el principio el

¹⁰ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, p. 239.

¹¹ *Ibid.*, p. 240.

¹² Cf. Erich Fromm, *El arte de amar*, p. 18 y ss.

verbo.” La base de esta expresión es de origen bíblico y casi lo retoma de manera literal: “En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios” (San Juan 1,1). La línea de nuestra poeta omite llamar al ‘verbo’ ‘Dios’ o establecer sus equivalentes porque lo que aparece en la estrofa es precisamente esa analogía enriquecida con los actos derivados del génesis.

De este modo, los primeros dos versos aluden a un sólo estado, la nada: “Hundido por inasible viento de sus manos/ hiriendo en las entrañas del vacío, en el principio el verbo.” Dentro de la nada esplende la luz, el verbo o la voluntad creadora de Dios, misma que se habrá de concretar en acciones precisas y contundentes. Como es sabido, el primer acto divino consistió en separar la luz de la oscuridad mediante la voz o el poder que la palabra comporta: “las sombras desgarradas bajo su voz alienta” y leemos en el texto bíblico: “Y dijo Dios: Sea la luz, y fue la luz/ Y vio Dios que la luz era buena; y separó Dios la luz de las tinieblas.” (Génesis 3,4) Pero Dios al continuar con su tarea también inaugura el espacio y el tiempo, dos conceptos con honda significación para el hombre, la voz lírica lo celebra así: “El tiempo y el espacio balando *su* belleza.” Los dos términos, mediante una metáfora, se transforman en criaturas --ovejas-- que festejan la belleza del creador. La ambigüedad del posesivo también podría significar que ambos elementos se autocelebran.

Lo que sigue es la corporativización del universo. Éste no sólo tiene vida por sí mismo, sino también que es parte del cuerpo de Dios: “su corazón el mar, y herida/ de su corazón el cielo.” Estamos ante una imagen hiperbólica: el corazón es una metáfora de Dios y el universo juntos, la herida en él es una apertura de luz tan grande como el cielo mismo y el mar aparece como un principio vital, o el centro del corazón que con su movimiento alimenta la vida.¹³

El hombre está hecho a imagen y semejanza de su creador, pero el cuerpo humano está afectado por el tiempo: “La música de esferas afianzada/ en el dolido corazón del hombre,/ que es su vida la música de un viento, (...)/ que le dio la envoltura/ de su mortal figura”. El corazón como centro vital puede sentirse “dolido” porque recuerda esa música divina de la cual participó antes

¹³ Mariana Bernárdez, en un amplio estudio sobre la simbología del corazón, comenta: “El corazón padece heridas que nunca han de cerrar, como si su goteo de sangre fuese un constante renacer de la oscuridad a la luz, manifestando su carácter activo; la herida es una disposición y una llamada a la realidad, es cavidad para dejar pasarla hacia la plenitud de la conciencia o hacia las profundidades de la memoria...” (*María Zambrano: acercamiento a una poética de la aurora*, p. 102)

de su caída, o bien, estar dolido por la acción del tiempo sobre su "mortal figura." De cualquier forma volvemos a encontrarnos aquí la idea platónica del alma habitando en un cuerpo que la oprime y la hace vivir en una envoltura que no le es propia. En este sentido, esa música es una reminiscencia del son divino al que estuvo acostumbrado el corazón. Mariana Bernárdez comenta:

Es lo único --el corazón-- que de nuestro ser da sonido, por ello nos oímos. Su latir es armonía, consonancia de lo disonante, que no permite que el hombre se hunda en la oscuridad. Los pasos parecen ser la huella del sonidos de su corazón. La música del corazón es sincrónica de las esferas, ritmo inicial y cadencia...¹⁴

Pero hay dos versos que resultan sorprendentes por lo que esconden: "Arranca la dolorosa flor de sus criaturas/en el principio el verbo." Aquí hay una metáfora que podríamos resolver de esta manera: las criaturas tienen una flor que es su belleza misma, intangible y virgen y el verbo se apodera de esa "flor" mediante el "nombre"; es decir, a medida que se nombra a las criaturas y a las cosas se las posee. No fue otra la tarea de Adán en el paraíso. Dios le dio el poder de nombrar o de esclavizar a la naturaleza. Leemos en el Génesis: "Jehová Dios, formó, pues, de la tierra toda bestia del campo, y toda ave de los cielos, y las trajo a Adán para que viese cómo las había de llamar; y todo lo que Adán llamó a los animales vivientes, ese es su nombre" (Gen. 2,19). Pero en este proceso ya hay una diferencia frente al Verbo. El Verbo-Dios no se divide, pero otorga un poder al hombre para que se adueñe de la naturaleza y la ponga a su servicio. Lo que se otorga es un verbo menor, de segundo grado, pero aún así es valioso porque está revestido del significado original, palpitante, porque engloba sonido y sentido -- y no podría ser de otra manera si es Adán quien nombra. Pero resulta que el nombrar tampoco fue suficiente para el primer hombre y eso hasta Dios lo reconoció: "Y puso Adán nombre a toda bestia y ave de los cielos y a todo ganado del campo; más para Adán no se halló ayuda idónea para él." (Gen. 2, 20) De modo que se dio a la tarea de formar una mujer de su costilla con lo cual dio paso a la sexualidad, al amor y, de una vez, al pecado.

Del pecado sobreviene la caída y el verbo traducido en nombre, en la palabra del hombre, también se mancha por el pecado y ya no le servirá para comunicarse enteramente con el paraíso. Acaso sean los poetas místicos quienes a fuerza de negar este lenguaje que hemos heredado logran restablecer -- mediante finos cantos y por instantes -- la comunicación con Dios.

Hay pues una caída también en el verbo menor del hombre. En el paraíso el nombre-verbo de Adán era eterno, después pasó a formar parte de la precaria existencia del hombre. El verbo divino, después del pecado se aleja y su voz se traduce en juicio frente a la 'desobediencia original' que fue motivada, como ya se ha dicho, por una necesidad de libertad y conocimiento. Desde ese momento el verbo de Adán, que en sí era sabio --acaso porque vivía en unidad con los objetos y con Dios--, se convierte en un instrumento pobre de sentido al cual se debe nutrir con los diversos referentes de lo nombrado. Esta sería la caída de la palabra, Walter Benjamin lo dice así: "El nombre sale de sí mismo en este conocimiento: el pecado original es el acto de nacimiento de la palabra humana, en la cual el nombre no vive ya más intacto, es la palabra que ha salido fuera de la lengua nominal, concedora, y casi se podría decir: que ha salido de la propia magia inmanente para convertirse en expresamente mágica. La palabra debe comunicar algo (fuera de sí misma)."¹⁵

Ese algo que comunicará el hombre, al menos dentro de la poesía, partirá desde su propia incompletud, merced a las carencias que contrae por haber caído. En el fragmento que venimos comentando hay una clara escisión entre el Verbo y el hombre, el uno situado en la eternidad y el otro en 'agonía' frente al doloroso evento de la vida. Quizá debido a esta ruptura, lo que aparece a continuación es el silencio. La exigencia del canto se suspende para enfatizar la caída en el vacío:

(EL SILENCIO)

El aire lame mis heridos huesos
como enorme animal enloquecido;
el cielo, espada azul sobre mis ojos;
penetra desmembrado y fugitivo.
Mis manos se hundirán en el silencio
y he de caer filtrada
en el íntimo torso de las aguas.
Porque el silencio es sembrador de espuma
sobre el haz de las sosas;
en su pausada siesta, mis oídos
florearán hundidos
y ya pronto,
tórtola abandonada al corazón,
dando pequeños saltos de ceniza
en su gris perecer, doblando el cuello,
ha de saltar eternamente siervo
sobre la yerba humilde.

Porque el silencio es sembrador de espuma

¹⁴ Mariana Bernárdez, *Op. cit.*, p. 104.

¹⁵ Walter Benjamin, *Ensayos escogidos*, p. 99.

sobre el haz de las cosas,
hemos de fermentar en el silencio;
y ya mis ojos, desolados ciervos,
también del corazón irán huyendo
con el espacio por hermano ciego.

Se aprecia en este fragmento el juego con dos tiempos verbales. El presente domina los cuatro primeros versos que describen la situación actual de la voz lírica. Así, se pinta con crudeza al aire y su acción devastadora: "El aire lame mis heridos huesos/ como enorme animal enloquecido." Y luego: "el cielo, espada azul sobre mis ojos;/ penetra desmembrado y fugitivo." Las cuatro líneas resultan hiperbólicas y muestran el azoro frente a la hostilidad del mundo. El viento que antes trasladaba el canto y su eco ahora se animaliza y roe los huesos que han perdido la memoria de la luz que aún conservaban en el primer estadio de la caída. La luz del cielo obnubila la mirada y adquiere la frialdad de la espada. Los cuatro versos nos reafirman la caída o la expulsión de un espacio cada vez más lejano frente al desamparo. Se reitera también la metáfora que asocia al cielo con el ojo de Dios y a la espada con la forma hiriente de la luz divina que juzga. El cielo azul tradicionalmente puede significar paz y tranquilidad, pero en este caso representa una amenaza que, sin embargo, se aclarará más adelante. "Lo azul --escribe Caudel-- es la claridad haciéndose visible."¹⁶ También esta leve apertura es el preámbulo que permitirá el reconocimiento del entorno terrestre. Escribe Bachelard: "El azul del cielo es ante todo el espacio en donde no hay nada que imaginar. Pero cuando la imaginación aérea se anima entonces el fondo se vuelve activo. Suscita en el soñador aéreo una reorganización del perfil terrestre, un interés por la zona en que la tierra se comunica con el Cielo."¹⁷

Esta comunicación ocurrirá precisamente en los versos que siguen: "Mis manos se hundirán en el silencio/ y he caer filtrada/ en el íntimo torso de las aguas." Aquí continúa la idea del descenso, pero se agrega la de purificación y la de búsqueda de una respuesta, de ahí que se nombre al silencio como germen de la voz o del sonido que aguarda su aparición. Escribe Bachelard: "El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia se derrumba --y agrega más adelante-- desaparecer en el agua profunda o desaparecer en el horizonte lejano, asociarse a la profundidad o a la infinitud; tal es el destino

¹⁶ Citado por Gastón Bachelard, *El aire y los sueños*, p. 213.

¹⁷ Gastón Bachelard, *Op. cit.*, p. 216.

humano que busca su imagen en el destino de las aguas."¹⁸ La caída en el agua, pues, tiene dos sentidos: por una lado representa un intento de comunicación con las alturas, ya que el agua se ubica entre las sombras y el cielo, y por otra parte implica una purificación del cuerpo.

Esta purificación supone la metamorfosis de la voz lírica desde el silencio. Como se recordará, el silencio no implica la nada, más bien es el prelude de la revelación o la expectativa de lo que habrá de venir. El silencio anuncia que siempre habrá algo de lo que el hombre no pueda dar cuenta con su discurso elemental. Pero el silencio también entraña una paradoja porque para enunciar nuestra presencia en él tenemos que hacer uso de la palabra. Y eso es lo que tenemos en los versos siguientes. La voz lírica cae transformada en luz, se 'filtra' "en el íntimo torso de la aguas" que guardan el silencio en su profundidad, luego ella misma se convierte en silencio: "Porque el silencio es sembrador de espuma/ sobre el haz de las cosas; en su pausada siesta, mis oídos/ florecerán hundidos." De esta manera se percibe una unificación entre el silencio, el agua y el cuerpo cuyo nexo es la luz, el silencio y la espuma. De la combinación de estos tres elementos surge la pureza.

Esta metamorfosis implica una muerte y un nacimiento. Se muere el ser-personaje de la caída y emerge el sujeto que es producto del descenso. Así lo indican los versos posteriores: "y ya pronto,/ tórtola abandonada al corazón/ dando pequeños saltos de ceniza/ en su gris perecer, doblando el cielo, ha de saltar eternamente siervo/ sobre la yerba humilde." El primer verso nos ubica en el tiempo, el tiempo finito que corresponde a la condición del hombre. A partir de la segunda línea hay un juego de metáforas que aluden a la fugacidad de la vida. La 'tórtola', que puede ser el alma, se deja o se abandona al corazón que lo mismo representa una cárcel, que las pasiones o la fugacidad de la existencia encarnada en sus latidos temporales. A partir de esta explicación se comprenden los movimientos débiles de la tórtola "en su gris perecer". La metamorfosis va del corazón a la tórtola y luego al siervo. Éste último simboliza un estado de obediencia, pero también de libertad porque posee ímpetu de búsqueda. Además camina "sobre la yerba humilde" porque empieza a ejercer algún dominio sobre la naturaleza.

El cambio que se ha operado en el corazón en este fragmento resulta interesante a la luz de una interpretación más general. Como ya se ha dicho, el universo simbólicamente es el corazón

¹⁸ Gastón Bachelard, *El agua y los sueños*, pp. 15, 25.

de Dios y el hombre, al desprenderse, lleva una parte de la divinidad. El corazón se convierte en un nicho, guarda el hálito divino, pero para subsistir en el mundo debe sujetarse a los cambios. Escribe Mariana Bernárdez: "El corazón es entraña que está ligada entre sí; por ello podrá ser recinto, cavidad, pero lo es porque es sostén, carece de vuelo libre, no anda solo, y ello es condición de vida, los órganos sujetos permiten el aliento y cuando se separan acaece irremediamente la muerte; (...) si el corazón se abre es para llegar al extremo de su condición de dependencia incluso llega a la servidumbre, porque está vivo, padece vida siendo pasivo, sólo en la creencia ciega, pero iluminada y gozosa, puede alcanzar el amor."¹⁹

En los últimos versos de este fragmento asistimos a esa servidumbre. Se trata de un sometimiento múltiple porque el corazón en su caída adquiere un cuerpo que lo envuelve y este cuerpo se rige por el imperio de los sentidos o las sensaciones que despierta el mundo. De ahí que la reiteración de las primeras líneas representen un esfuerzo de concentración y el principio de la ruptura: "Porque el silencio es sembrador de espuma/ sobre el haz de las cosas,/ hemos de fermentar en el silencio." El silencio suministra la espuma, el caldo de cultivo para que el 'fermento', o sea, la palabra de los hombres se oiga.²⁰

Los versos siguientes son de apertura frente a las imágenes del mundo: "y ya mis ojos, desolados ciervos,/ también del corazón irán huyendo/ con el espacio por hermano ciego." Si en el fragmento anterior se afinsa el corazón dentro del cuerpo, en éste los sentidos parecen abandonarlo. Mediante el juego con dos palabras homónimas se continúa la metáfora. El corazón es siervo u hombre esclavo, mientras que los ojos son ciervos temerosos frente al ruido y a las imágenes abiertas en un espacio sin límite.

Por último, se puede decir que la idea general de este fragmento consiste en limpiar y purificar al corazón en el silencio. Se trata de un acto simbólico mediante el cual la voz lírica busca su propio ser. Así se entiende desde una perspectiva simbólica, según Jean Chevalier: "el corazón simboliza el hombre interior, su vida afectiva, la sede de la inteligencia y la sabiduría. El corazón es al hombre interior lo que el cuerpo es al hombre exterior."²¹ La dicotomía alma-cuerpo y

¹⁹ Mariana Bernárdez, *Op. cit.*, p. 103.

²⁰ Hay una asociación rítmica entre el corazón y la palabra. Ambos requieren del silencio como base o fermento de su acción; los latidos están acompañados de pausas lo mismo que los sonidos de las palabras. Las pausas representan un silencio o 'fermento' vital.

²¹ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, p. 342.

corazón- cuerpo habrá de ser una constante previa a la conclusión del poema y mostrará el proceso de la transfiguración como su tema central.

La dualidad cuerpo-corazón se ejemplifica claramente frente a la acción del tiempo, como puede observarse en el siguiente fragmento:

(EL TIEMPO)

El tiempo niño de la voz de vuelo
tomó mi cuerpo, trompo de ceniza,
sobre sus muslos, ríos escapándose
junto a mi fe burlada.
Más allá de la duda,
quedó mi corazón en voz de queda
afianzado en el aire, sordo y mudo,
con sordera de mar que apenas grita,
con sordera
de fugaz condición perecedera,
sonidos deslenguados
que le han dado a mi cuerpo
el visionario amor y la ternura ciega
del tiempo niño del afán que rueda.

Este campo de sentido se relaciona con el segundo, el que hemos titulado como 'la caída'. 'El tiempo niño' juega con el hombre, en este caso, con la voz lírica. Aquí se experimenta un contraste porque si en la estrofa precedente el silencio enunciaba la quietud ahora se procede al movimiento arrebatado al tiempo. Se enfatizan también las contradicciones entre el cuerpo, cuyas sensaciones percibidas resultan engañosas, mientras el corazón sigue a la expectativa.

El entramado metafórico para describir los efectos del tiempo son abundantes; en los cuatro primeros versos se le personifica: "El tiempo niño de la voz de vuelo", luego se continúa con la imagen infantil: "tomó mi cuerpo, trompo de ceniza", para aludir el vértigo que provoca el cambio. Asimismo, para representar al tiempo se le transforma en 'niño', en 'aire' y en 'río', que a su vez refiere al agua como elemento permanente de cambio. Esta cadena de comparaciones es abundante porque acaso nos quiere transmitir el azoro de la variedad sin permanencia. El abigarrado conjunto de imágenes y metáforas quizá no sea 'original' en el sentido de 'estilo', no obstante, en el plano del sentido textual adquieren una gran coherencia. Las imágenes, pues, no destacan por su novedad, sino por la 'urgencia' de encontrar la identidad personal.²² Lo mismo

²² A propósito, Gastón Bachelard comenta: "La imaginación no es, como lo sugiere la etimología, la facultad de formar imágenes de la realidad; es la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad, que cantan la realidad. (...) Un hombre debe ser definido por el conjunto de tendencias que lo impulsan a

podemos decir de la metáfora del río que si bien es ya casi popular no deja de representar el perpetuo cambio del hombre; así, no es que no nos bañemos dos veces en el mismo río, es que somos el río, o mejor dicho, agua fluyente o tiempo horizontal que devora cualquier instante después de la caída. El agua representa la metamorfosis del ser. Escribe Bachelard: "El agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal."²³

La acción del tiempo es incontenible y actúa no sólo sobre el cuerpo sino también sobre la conciencia, este es un elemento que se abre paso después de la caída. El tiempo 'burla la fe' porque ésta se define, según el *Diccionario de la Real Academia* como "la luz y el conocimiento sobrenatural con que sin ver se cree lo que Dios dice." En el fragmento la fe es un hecho de representación: la fe es lo permanente. Cuando Cristo dice que tengamos fe y moveremos las montañas, sugiere, de algún modo, que nos quedemos quietos. Pero sucede que esta quietud, esta fe-fijeza es la que se trastrueca por el movimiento y el deseo de búsqueda, la fe es burlada porque es necesario negarla para afirmarse uno mismo y después volverla a recuperar. Lo que pareciera desprenderse aquí es que la creencia en algo sin una sólida identidad personal, sería imposible. Esto último es una subversión frente al credo católico.

En este tenor, la negación de la fe engendra la duda y renace la sorpresa sobre lo inexplicable, eso es lo que se percibe en los siguientes versos: "Más allá de la duda,/ quedó mi corazón en voz de queda/ afianzado en el aire, sordo y mudo". En este sentido, el corazón parece detenerse en la inercia del silencio: 'en voz de queda', suspendido del vacío, sin sonido, ni palabra; a no ser el grito, aunque pausado, del mar: "con sordera de mar que apenas grita,/ con sordera/ de fugaz condición perecedera." Aparte de la frugalidad de la existencia, nos importa subrayar el camino, la brecha, que va abriendo la palabra humana. El murmullo y el grito anuncian un acontecimiento, algo puede nacer o adquirir una definición, un contorno. Es lo que ocurre en las siguientes líneas: "sonidos deslenguados/ que le han dado a mi cuerpo/ el visionario amor y la ternura ciega", resulta interesante observar cómo la conciencia, el amor y la sensibilidad se derivan de la palabra, pero el cuerpo no sólo es conciencia, también conserva su esfera táctil, irracional, su 'ternura

sobrepasar la condición humana (...) La imaginación inventa algo más que cosas y dramas, inventa la vida nueva, inventa el espíritu nuevo; abre ojos que tienen nuevos tipos de visión." (*El agua y los sueños*, p. 31)

²³ Gastón Bachelard, *Op. cit.*, p. 15.

ciega.' Esto último supone que hay una necesidad afectiva, aunque aún no se tenga, habrá de ser otro elemento de búsqueda.

(EXPERIENCIA VITAL)

El tiempo niño de la voz de vuelo
tomó todas las flores de la sangre.

La rosa pisoteada bajo el caballo negro
alzó sus rotos pétalos
y gira en los ojos delirantes
reposada y eterna.
Las cuencas deshojadas de su voz
son pétalos girando eternamente.
Toda la eternidad es la paloma
suspendida de un hilo sin principio
y persigue su sombra
hacia el fondo, escondida
en la rota figura de los cuerpos,
toda la eternidad una paloma.

*El tiempo de la voz de vuelo
quiso dejar su viento y detenerse,
abandonó mi mano en su carrera.
Ahora, y sin calor, a la distancia,
la manzana veloz de su latido
es una sola y desprendida flor
de una desconsolada primavera.
Un fino viento toca dulcemente
adormecida flauta de los días;
reverdecen los álamos, el viento,
y aquí mi corazón, junto con ellos.*

En esta etapa se percibe una transición entre la caída 'original' y el segundo desprendimiento, aunque momentáneo, del tiempo. Se trata de un instante de reposo cedido a la voz lírica. La base de este cambio se percibe en los dos primeros versos de la segunda parte del fragmento: "El tiempo niño de la voz de vuelo/ quiso dejar su viento y detenerse,/ abandonó mi mano en su carrera." Antes de esto había subsistido el acoso temporal. Destaca la metáfora que sustituye al cuerpo con la rosa, y a su vez, la rosa adquiere el color y la fugacidad de la sangre en manos del tiempo. Hay una segunda metáfora interesante en la cual el tiempo se viste de sombra y, mediante otra metáfora, se convierte en caballo: "La rosa pisoteada bajo el caballo negro/ alzó sus rotos pétalos." Asistimos ahora a una fragmentariedad que puede tener nuevamente un sentido temporal. Una flor inmóvil y compacta puede ser eterna; de ahí que la acción del caballo consista en "repartir" el tiempo en días o años: en 'rotos pétalos'. Cuando la flor se une y levanta recobra la inercia o la inmovilidad "reposada y eterna", pero en la caída perece. La rosa también puede

referirse a la aurora, a la presunción del despertar. En estos versos se encadena el sentido entre el corazón, la rosa y la aurora. La triada alude a un amanecer que de momento se ve frenado por la última sombra que interfiere al alba.²⁴

Pero hay otro conjunto de versos que establecen un contraste frente al 'escándalo' del tiempo: "Toda la eternidad es la paloma/ suspendida de un hilo sin principio/ y persigue su sombra/ hacia el fondo, escondida/ en la rota figura de los cuerpos." La paloma se refiere al alma perenne, situada en su línea temporal incuestionable. Lo interesante de esto es el tercer verso; el alma busca su propia sombra en los cuerpos que han caído, voltea a ellos no con la mirada de "espada" sino en señal de reconocimiento. De tal manera que desprenderse del tiempo implicaría una suerte de reconciliación entre el cuerpo y el alma. Se contrarrestará el antagonismo con el mutuo reconocimiento y el amor. Sólo así puede explicarse la transición que se vive en la segunda parte del fragmento. Destaca la reconciliación con el entorno: "Un fino viento toca dulcemente/ adormecida flauta de los días;/ reverdecen los álamos, el viento,/ y aquí mi corazón, junto con ellos." El corazón se ubica en el centro del cambio, recibe con gozo la música de los días, percibe los colores, los sonidos de la naturaleza y, con espíritu fraterno, él mismo 'reverdece'. Asimismo hace suya la armonía de la música y asimila el movimiento. Se trata, ahora, de un corazón en perfecta marcha, erigido como centro vital. Escribe Mariana Bernárdez: "está al borde --el corazón-- de ir más allá de lo que ha ido y de que sus sonidos se articulen y empiece a hablar en esos instantes donde se detiene para cobrar aliento. Lo que anuncia es el albor de la palabra, nunca la llega a proferir pero no se pierde, porque es una voz interior que atraviesa la angustia y la espera."²⁵ Este ir más allá del corazón tendrá que ver con la búsqueda y el encuentro del amor. Como se verá en el siguiente campo semántico:

(ADÁN)

Toda la eternidad una paloma
suspendida de un hilo sin principio,
toda la eternidad ya no le basta
al corazón para su inútil vuelo,
ya no mide los muros
si es para limitar sus esperanzas.
Una estrella que llora su soledad de espejo,

²⁴ María Zambrano asocia la rosa con la luz y con la llama, ambas anuncian el amanecer: "Rosa abierta, rosa entera promete la llama de la aurora a la tierra, en el solo, único día ultrapasando el confin." (*Op. cit.*, p. 95)

²⁵ Mariana Bernárdez, *Op. cit.*, p. 104.

un puñado de plumas temblorosas,
así mi corazón, el viento llega
a dormir por las noches en su cuenca.
Mi corazón espejo caído de la noche
es costilla de Adán iluminada;
ha encontrado el lugar de su costado
y espiga los sentidos en raíz de tu nombre.

Toda la eternidad aposentada
y el hueco de tus venas mi aposento.

Toda la eternidad en el pequeño
ademán de tu paso;
la fruta de tu voz es mi alimento
y toda mi figura desgarrada
es rota flor, abierta primavera
que en la tierra angustiosa de tu nombre
bebe desde sus hojas una lluvia de fuego.

Los dos primeros versos de este fragmento son parte de la redundancia expresiva del poema.

Unen el discurso. En cambio, las líneas que siguen preparan el escenario del encuentro amoroso: "Toda la eternidad ya no le basta al corazón para su inútil vuelo, / ya no mide los muros/ si es para limitar sus esperanzas." Se hace un recuento del 'viaje inútil' porque se carece de la persona amada, la que puede dar sentido a la vida. Los siguientes versos reafirman la idea del corazón caído y solitario: "Una estrella que llora su soledad de espejo,/ un puñado de plumas temblorosas, así mi corazón..." La imagen de la estrella que cae, la imagen del espejo vacío, dan cuenta de un abandono, pero también representan una luz, la del amanecer que se sintetiza en la aparición de la figura deseada, como lo señala María Zambrano: "Llega el alba la primera, a penas claridad que borra antes que deshace las tinieblas, silenciosa aún. La hora de la libertad, el interregno donde todo es posible, todo es el amor que obedece sin sentirlo, el reino entre los dos reinos de la luz y la oscuridad."²⁶ El espejo representa la incursión de la luz individual en el mundo, es un abrirse paso a pesar de la fragilidad o de la indefensión: "en el más afligido corazón --continúa Zambrano-- se da el espejo de la luz que no cesa (...) es también una aurora ahí en el polo, en el centro de la oscuridad y la mudez, del silencio, del olvido del no ser."²⁷ La luz interna será el puente para llegar a Adán: "Mi corazón espejo caído de la noche/ es costilla de Adán iluminada; / ha encontrado el lugar de su costado/ y espiga los sentidos en raíz de tu nombre." Los tres primeros versos tienen una referencia más o menos establecida: la voz lírica encuentra su

²⁶ María Zambrano, *De la aurora*, p. 57.

²⁷ *Ibid.*, p. 120.

'otra parte'; consigue la 'unidad' dentro de lo diverso. La alusión bíblica es obvia: "Entonces Jehová Dios hizo caer sueño profundo sobre Adán, y mientras éste dormía, tomó una de sus costillas, y cerró la carne en su lugar" (Gen. 2,21). Lo interesante aquí es que mientras en el mito judaico es el hombre quien duerme, en nuestro poema es la voz lírica quien se encuentra soñando y es ella la que toma la iniciativa de 'soñar', mediante un acto creativo, a Adán. Ella lo crea, por decirlo así, a su imagen y semejanza. Así podemos entender el verso "y espiga los sentidos en raíz de tu nombre"; 'espigar' significa, según el *Diccionario de la Real Academia*, "Tomar de uno o más escritos, rebuscando acá y allá, datos que a uno le interesan." De este modo, la voz lírica no sólo encuentra el amor sino descubre la conciencia de la escritura; a través de ésta 'espiga los sentidos' y, con base en el 'nombre' o el verbo creador de Dios, poetiza.

Los versos que siguen reafirman la necesidad de la palabra y establecerán cierta diferencia entre la voz de Dios y la del hombre. Aparece una ambigüedad donde ambas se confunden. Las siguientes líneas se refieren al amado: "Toda la eternidad en el pequeño/ ademán de ^u tu paso/ la fruta de tu voz es mi alimento", se recuerdan las palabras de Cristo que suponen que no sólo de pan vive el hombre sino también de las palabras que provienen del corazón. En cambio, los siguientes versos lo mismo aluden a la divinidad que al ser querido: "y toda mi figura desgarrada/ es rota flor, abierta primavera/ que en la tierra angustiada de tu nombre/ bebe desde sus hojas una lluvia de fuego."

Estos versos soportan una lectura erótica. Hay un juego sensual que lo mismo alude a un goce visual resumido en el 'ademán' del que pasa, como al degustar un fruto, o bien, la recepción de la lluvia y el fuego como elementos de fecundidad. Sin embargo, este erotismo no está desvinculado del verbo porque esa tierra 'angustiada' conserva el sello de la palabra como escisión y nexa con la divinidad.²⁸ Así, y para establecer una analogía, se pueden encontrar en el texto bíblico algunas de las peripecias de Adán y Eva: "Entonces fueron abiertos los ojos de ambos, y conocieron que estaban desnudos; entonces cosieron hojas de higuera, y se hicieron delantales." (Gen. 3,7) Y esto fue así porque la palabra --más que describir la desnudez-- significa para ellos la base de su saber y de su conciencia. La caída fue para ellos un despertar a la diferencia, al amor, a la sexualidad. Eso pareciera decirlo el Génesis: "Conoció Adán a su mujer

Eva, la cual concibió y dio a luz a Caín..." (4, 5) Fuera del eufemismo, "Conoció" implica el saberse limitado y sujeto a la urgencia de ser en el otro.

Por último, leamos el final del poema:

(AMOR/LUZ/ CONOCIMIENTO)

Toda mi eternidad aposentada
y el hueco de tus venas mi aposento.

Porque el amor es el dolor del viento,
todo un viento de llanto se me ahoga
en ardoroso grito;
porque el amor es el cantar del viento
que en un desorbitado remolino
muestra su corazón de polvo y fuego;
porque mi corazón es el sendero
herido de tu paso
que florece en el fuego de tu viento,
y mi canto tu aliento que florece
en un regocijado remolino de fuego.

En un viento de vides se deshoja
la soledad de todos los caminos
este sueño es un sueño desprendido
con raíz de humildad
y fuerza de árbol vivo,
y este sueño es la sombra que se muere
con la primera estrella matutina.

Lo que aparece en esta última parte es la subordinación de los elementos al amor como una potencia indestructible. De esta manera, frente a la fugacidad se impone el grito de júbilo y el corazón iluminado es consciente de su propia transformación en tanto que se confunde con el otro y se transfigura en él: "porque mi corazón es el sendero/ herido de tu paso/ que florece en el fuego herido de tu viento/ y mi canto tu aliento que florece/ en un regocijado remolino de fuego."

Entonces el corazón cambia de ser cuando es tocado por el amor. El amor que arrastra el canto, que tiene su asiento en él, que desafía al polvo del tiempo, arde en el fuego que le es propio. El amor representa el fin de la caída y la emergencia del caído. El amor es la muerte de la inocencia y es la base de un conocimiento dual cada vez más pleno, pero acaso nunca satisfecho, ni tampoco exento de dolor. "Nos unimos al otro, --escribe Unamuno-- pero es para partimos; ese

²⁸ Antes del pecado ellos vivían en la inocencia, que es la ignorancia o una 'grata ingenuidad': "Y estaban ambos desnudos, Adán y su mujer, y no se avergonzaban." (Gen. 2,25)

más íntimo abrazo no es sino un más íntimo desgarramiento --y agrega-- el dolor es el camino de la conciencia, y es por él como los seres vivos llegan a tener conciencia de sí.”²⁹

Pero la clave del poema nos aguarda en los últimos versos: “y este sueño es la sombra que se muere/ con la primera estrella matutina.” El texto se abre entre las sombras, con ellas empieza el sueño y su apertura ocurre gracias a la luz. El sueño es una síntesis de la vida, pero es algo más, también es un recorrido ontológico por la “historia” del ser del hombre. No es un viaje a través del pensamiento sino de la poesía. Se trata de un desprendimiento nocturno que desemboca en la inminencia de la luz. La ‘primera estrella matutina’ es Venus, diosa del amor. Merced a su hallazgo, y al encuentro del amado, el corazón se transfigura, Venus, en cuanto luz, es “El lucero único --dice María Zambrano--, fuego que se hace luz incesantemente, quizá señal sea de la palabra escondida, de su invencible unidad que se multiplica sin fin.”³⁰

Pero para abundar en la interpretación tendríamos que trasladar la palabra “sueño” al “ensueño”. En la primera etapa el que duerme se abandona a la pesadilla o a la fantasía sin límite, mientras que en la segunda el individuo entra al terreno de la lucidez poética. Como dice Bachelard “Todos los sentidos se ‘despiertan’ en la ensoñación”.³¹ Pero hay algo más, en el sueño uno se abandona a la muerte de la memoria, mientras que el ensueño la reanima para fijarla en la escritura. El ensueño recrea el ritmo de la memoria.

De esta manera, el texto se nos presenta como un ensueño de la palabra, de la palabra en la poesía. Se trata de un ensueño rebelde que extrae de la noche y su silencio, la luz, el sonido y el sentido que subyace en el “tiempo de las sombras.” Se trata de un ejercicio poético donde el viaje es doble. La voz lírica recurre a los orígenes para conocer la base del canto y vuelve de allá con las palabras revestidas de esa magia, de ese significado supremo. En este sentido, escribe María Zambrano: “El poeta al no querer existir sin otro, sin otro que le sobrepase, se vuelve hacia allí donde salió. La poesía quiere reconquistar el sueño primero, cuando el hombre no había despertado en la caída; el sueño de la inocencia anterior a la pubertad. Poesía es reintegración,

²⁹ Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, pp. 74, 76.

³⁰ María Zambrano, *Op. cit.*, p. 94.

³¹ Gastón Bachelard, *La poética de la ensoñación*, p. 17.

reconciliación, abrazo que cierra en unidad al ser humano, con el ensueño de donde saliera, borrando distancias."³²

La idea fraterna de la poesía como instrumento del gozo, del saber, del dolor, de la experiencia vital, se refrenda en este poema y establece, desde un principio, las líneas significantes de la poética de Dolores Castro. Es un texto que parte de la noche, pero no de cualquier noche sino de aquella en que empieza a germinar la aurora; el poema es una aurora en sí mismo y por eso -- parafraseando a María Zambrano, representa la continuidad del silbo, recupera los lenguajes no humanos, como el canto y las músicas silvestres y los infunde en cada verso. Su palabra parte del vacío y con generosidad recoge el ser que hay en las cosas, les administra la resurrección, el signo. La palabra de este poema es la palabra de la Aurora.

³² María Zambrano, *Filosofía y poesía*, p. 96.

CONCLUSIÓN

La obra poética de Dolores Castro, como se ha observado a lo largo de este trabajo, se inserta en una tradición que excede los límites de la generación a la que perteneció y encuentra su cabal concierto en el ámbito hispanoamericano y luego universal. Descuella de la poesía femenina porque en su época todavía no maduraba una literatura escrita por mujeres, en el sentido de marcar un estilo que no tuviera los resabios del romanticismo tardío --María Enriqueta-- o del modernismo reformado --al estilo de Enrique González Martínez-- o peor aún, las joyas falsas de una poesía escrita en moldes clásicos, pero sin propuesta original como lo hizo Guadalupe Amor.

En la literatura hispanoamericana tampoco hay una definición estilística moderna por esta época; como se observó, las poetas de talla continental como Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou o Alfonsina Storni se debatían entre la vida personal y la obra; en ellas estos dos planos parecen confundirse, como prueban sus biografías y los desenlaces desgraciados que tuvieron.

Incluso dentro de la generación de los Ocho poetas mexicanos; el estilo de nuestra autora tiene pocos rasgos en común con sus compañeros, comparten sí algunas imágenes y metáforas --sobre todo con Alejandro Avilés u Honorato Ignacio Magaloni-- pero en términos de estructura poética no hay conexión posible. Este grupo de poetas, como han declarado algunos de ellos, estuvo unido por las lecturas comunes y, sobre todo, por el milagro de la amistad, que ya es decir mucho en un contexto literario que se distingue, a veces, por la hostilidad.

Ahora bien, la poética de Dolores Castro es genuina porque tiene características propias. En primer lugar, su obra se inserta en una tradición donde la reflexión sobre la palabra es un hábito constante, lo mismo dentro de los poemas que fuera de ellos. Este hecho en sí es un rasgo de modernidad que une su obra con otras empresas poéticas fuera del ámbito de la lengua castellana. En este trabajo se ha señalado a los poetas del siglo XIX francés quienes teorizan sobre el

fenómeno de la creación y establecen su visión particular de la poesía mediante la confección de sus poéticas personales. A esta notable corriente pertenecen creadores como Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, entre otros. En Hispanoamérica se mencionan dos casos excepcionales: Jorge Luis Borges y Octavio Paz. Para todos ellos el poeta no es un ser 'inspirado' en el sentido romántico del término, sino un 'artesano' que trabaja con una herramienta primordial: la palabra.

A partir de este marco histórico pudimos entrar a la obra de Dolores Castro, conocimos sus ideas sobre la creación literaria, cifradas en su ensayo *Dimensión de la lengua en su función creativa, emotiva y esencial*. Destaca en este texto su convencimiento de que la poesía es un instrumento del saber; a través de ella el entorno se nos revela con renovada identidad y los hombres que participan del fenómeno poético adquieren conciencia de sí mismos y del medio en que viven. También dirá nuestra autora que la poesía nace de las vivencias, de la experiencia vital y de las percepciones del ritmo, de la vibración como un elemento primordial de todo lo viviente.

Este conjunto de ideas, que podrían representar un 'programa' externo a su obra, aparecen cifradas en sus poemas. En este sentido, se podría señalar que hay una gran coherencia entre lo que la poeta dice y escribe. Así, en diferentes foros ha manifestado su amor por la vida, su creencia de que estar vivo es una oportunidad única que le ha sido dada al hombre para su realización. Dicha certidumbre está presente a lo largo de su obra y es uno de los rasgos latentes de su visión de mundo y que bien podría responder a una convicción filosófica existencial. Como lectora de filosofía, a nuestra autora no le es ajeno Heidegger y mucho menos sus ideas sobre la lírica. De este modo, a su poética podemos agregar estas palabras del pensador alemán: "La poesía no es un adorno que acompaña la existencia humana, ni sólo una pasajera exaltación ni un acaloramiento y diversión. La poesía es el fundamento que soporta la historia."¹

La historia es un resumen del tiempo y el espacio, también podría ser una síntesis caprichosa y amañada que respondiera a una ideología. Pero la historia del 'ser' en un sentido metafísico se define por el instante. Es el instante vertical una mínima porción de tiempo y espacio donde los hombres 'son', adquieren conciencia de sí mismos y viven.

El instante puede ser una categoría filosófica, pero también poética. En la obra de Dolores Castro se manifiesta a través de la brevedad de sus poemas. Se trata de una brevedad que recrea

¹ Martín Heidegger, *Arte y poesía*, p. 139.

con amplitud los espacios cotidianos donde el ser adquiere identidad, donde --como parte de la naturaleza que es-- se abandona al ritmo y a la armonía natural para adquirir una existencia más plena.

Nuestra poeta extrae sus emociones del espacio cotidiano, recrea con la mirada los objetos, las sensaciones básicas y los hechos *triviales* para devolverlos revestidos de misterio. Su estrategia poética consiste en ir de lo común a lo inesperado. Y en este sentido el espacio cotidiano se disuelve rápidamente por la hondura de la reflexión y la intensidad lírica que los poemas breves concitan.

El mundo cotidiano también se disuelve porque el espacio está determinado por el tiempo y éste se caracteriza por su fugacidad. El instante lo consume todo. Pero en medio de este vértigo algo queda parecido al fuego, o a la ceniza, o al movimiento del párpado, algo queda en la ráfaga de una imagen, de un verso o de un poema, 'queda una ternura grande como para entender.' Y lo que se entiende está sintetizado en el instante, leve eternidad del hombre que la poesía retiene.

A la brevedad como una pauta de estilo habrá que unir la sencillez de la expresión donde encontramos un lenguaje casi coloquial que habrá de enriquecerse mediante la construcción sintáctica y el uso de imágenes 'humildes', pero evocadoras. El color gris es uno de los que más frecuentan su obra, pero a él se habrán de unir los tonos intermedios que conservan la memoria del fuego que, si bien, duerme en el rescoldo que guarda en su centro la oscura piedra, con el esfuerzo de las palabras se reanima y brilla. Unidos a las imágenes sencillas aparecen los adjetivos que se distinguen por su austeridad y que, por eso mismo, despojan al verso y al poema del preciosismo fácil, a veces propio de la expresión, digamos, modernista tardía. Frente a una literatura 'femenina' que cede a la declamación solemne y a la lágrima, Dolores Castro impone una poesía contenida y enemiga de las concesiones, como señala Manuel Andrade. Por otra parte, nuestra autora considera con acierto que la poesía es esencial para la vida, pero no es un paño de lágrimas.

Empresa destacada dentro de su obra fue *El corazón transfigurado*, vasto poema que contiene el germen de la variedad temática que habrá de desarrollar la poeta a lo largo de sus libros. Se trata de un texto donde simbólicamente se verifica la caída del ser, en medio de la noche y del sueño, para despertar con la luz de la primera estrella matutina. A lo largo de esta inmersión se

encuentra la angustia y el dolor, pero también se descubre la palabra y el amor que habrán de ser antídotos contra la soledad y el extravío que padece la voz lírica en el viaje de la existencia. Este poema resulta profético porque delinea la vida y la obra de Dolores Castro.

Por último, en este trabajo se ha ubicado su obra y se ha descrito su poética en términos generales, consideramos que las temáticas que se han descubierto podrán apreciarse con mayor detalle en estudios posteriores.

ANEXO

EL CORAZON TRANSFIGURADO Esquema métrico-rítmico

N.de V.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	No de Sñ.
1	Es	tiem	po	de	las	som	bras,									7
2	de	las	bo	cas	que	caen	á	vi	da	men	te					11
3	en	los	pá	ja	ros,	o	jos	de	los	hom	bres;					11
4	so	bre	los	hom	bres,	pá	ja	ros	de	Dios						11
5	Vien	to	me	nu	do,	pa	sa	je	ro	cie	go					11
6	al	ru	mor	de	los	ár	bo	les,	al	cie	lo					11
7	a	bier	toin	rmen	sa	men	te	co	moun	o	jo					11
8	de	Dios	cer	te	ro	y	du	ro:								8
9	Yo	soy	un	po	bre	pá	ja	ro	dor	mi	do					11
10	en	la	tie	rra	de	Dios										7
11	ba	jo	sus	o	jos	he	per	di	do	las	a	las				12
12	y	mi	can	toes	es	el	can	to	de	las	mu	ti	la	cio	nes.	14
13	Ha	bi	toen	u	na	ca	sa	tran	si	to	ria,					11
14	a	la	queel	vien	to	lle	vae	ter	na	men	te					11
15	co	mo	al	si	len	cio	mis	mo,								8
16	en	un	can	to	des	ga	rra	doy	pro	fun	do.					11
17	He	que	da	do	tan	po	bre	co	moel	vien	to					11
18	que	to	may	lle	vay	a	ban	do	na	to	do,					11
19	he	que	da	do	tan	po	bre	co	moel	e	co					11
20	ba	jo	los	cua	tro	mu	ros	a	pa	ga	do.					11
21	Ha	gas	ta	do	la	llu	via	mis	an	gu	lo	sos	bor	des,		14
22	mis	hue	sos	han	be	bí	do	de	las	cons	te	la	cio	nes		14
23	ha	bí	to	co	mo	mus	go	en	las	ma	nos	del	tiem	po		14
24	y	sien	to	mi	ce	ni	za	que	se	des	bor	day	cae			14
25	Soy	un	pá	ja	ro	ro	to	que	ca	ye	ra	del	cie	lo		14
26	en	un	mol	de	de	ba	rro;									7
27	soy	el	jue	go	deun	ni	fío;									7
28	a	pe	nas	so	pío,	lo	doy	su	sa	ll	va;					11
29	soy	el	ba	rro	que	guar	da									7
30	es	te	pá	ja	rohe	ri	doen	la	ca	f	da;					11
31	soy	el	ca	f	do	pá	ja	ro	que	can	ta					11
32	en	su	do	lor	yen	sus	li	mi	ta	cio	nes;					11
33	soy	to	do	lo	que	vue	la	la	ce	ni	za,					11
34	el	mu	ro,	el	vien	to,	el	pá	ja	ro,	el	ol	vi	do.		14

35	Hun	di	do,	por	i	na	si	ble	vien	to	de	sus	ma	nos	14
36	hi	rien	doen	las	en	tra	fias	del	va	ef	o,				11
37	en	el	prin	ci	pioel	ver	bo.								7
38	A	rran	ca	la	do	lo	ro	sa	flor	de	sus	crea	tu	ras,	15
39	en	el	prin	ci	pioel	ver	bo.								7
40	su	co	ra	zón	el	mar,	y	he	ri	da					10
41	de	su	co	ra	zón	el	cle	lo.							7
42	El	tiem	po	yel	es	pa	cio	ba	lan	do	su	be	lle	za,	14
43	la	mú	si	ca	dees	fe	ras	a	fian	za	da				11
44	en	el	do	li	do	co	ra	zón	del	hom	bre.				11
45	quees	su	vi	da	la	mú	si	ca	deun	vien	to,				11
46	las	som	bras	des	ga	rra	das	ba	jo	su	voz	a	lien	ta	14
47	que	le	dío	laen	vol	tu	ra								7
48	de	su	mor	tal	fi	gu	ra,								7
49	en	el	prin	ci	pioel	ver	bo.								7
50	El	ai	re	la	me	mis	he	ri	dos	hue	sos				11
51	co	moe	nor	mea	ni	mai	en	lo	que	ci	do;				11
52	el	cle	loes	pa	daa	zul	so	bre	mis	o	jos.				11
53	pe	ne	tra	des	mem	bra	doy	fu	gi	ti	vo.				11
54	Mis	ma	nos	sehun	di	rán	en	el	si	len	cio				11
55	yhe	de	ca	er	fil	tra	da								7
56	en	el	fn	ti	mo	tor	so	de	las	a	guas.				11
57	Por	queel	si	len	cioes	sem	bra	dor	dees	pu	ma				11
58	so	breel	haz	de	las	co	sas;								7
59	en	su	pau	sa	da	sies	ta,	mis	o	f	dos				11
60	flo	re	ce	rán	hun	di	dos,								7
61	y	ya	pron	to,											4
62	tór	to	laa	ban	do	na	da	al	co	ra	zón,				11
63	dan	do	pe	que	fios	sal	tos	de	ce	ni	za				11
64	en	su	gris	pe	re	cer,	do	blan	doel	cue	llo,				11
65	ha	de	sal	tar	e	ter	na	men	te	sier	vo				11
66	so	bre	la	yer	bahu	mil	de.								7
67	Por	queel	si	len	cioes	sem	bra	dor	dees	pu	ma				11
68	so	breel	haz	de	las	co	sas,								7
69	he	mos	de	fer	men	tar	en	el	si	len	cio;				11
70	y	ya	mis	o	jos,	des	o	la	dos	cler	vos,				11
71	tam	bién	del	co	ra	zón	i	rán	hu	yen	do				11
72	con	el	es	pa	cio	por	her	ma	no	cie	go.				11
73	El	tiem	po	ní	ño	de	la	voz	de	vue	lo				11
74	to	mó	mí	cuer	po,	trom	po	de	ce	ni	za,				11
75	so	bre	sus	mus	los,	ríos	es	ca	pán	do	se				11
76	jún	toa	mí	fe	bur	la	da.								7
77	Más	a	llá	de	la	du	da,								7
78	que	dó	mí	co	ra	zón	en	voz	de	que	da				11
79	a	fian	za	doen	el	ai	re,	sor	doy	mu	do,				11

80	con	sor	de	ra	de	mar	quea	pe	nas	gri	ta,									11
81	con	sor	de	ra																4
82	de	fu	gaz	con	di	ción	pe	re	ce	de	ra,									11
83	so	ni	dos	des	len	gua	dos													7
84	que	leha n	da	doa	mi	cuer	po													7
85	el	vi	sio	na	rioa	mor	y	la	ter	nu	ra	cte	ga							14
86	del	tie m	po	ni	ño	del	a	fán	que	rue	da.									11
87	El	tiem	po	ni	ño	de	la	voz	de	vue	lo									11
88	to	mó	to	das	las	flo	res	de	la	san	gre.									11
89	La	ro	sa	pi	so	tea	da	ba	joel	ca	ba	llo	ne	gro						15
90	al	zó	sus	ro	tos	pé	ta	los												7
91	y	gí	ra	con	los	o	jos	de	li	ran	tes									11
92	re	po	sa	day	e	ter	na.													7
93	Las	cuen	cas	des	ho	ja	das	de	su	voz										11
94	son	pé	ta	los	gi	ran	doe	ter	na	men	te.									11
95	To	da	lae	ter	ni	dad	es	la	pa	lo	ma									11
96	sus	pen	dí	da	deun	hi	lo	sin	prin	ci	pio									11
97	y	per	si	gue	su	som	bra													7
98	ha	ciael	fon	does	con	di	da													7
99	en	la	ro	ta	fi	gu	ra	de	los	cuer	pos.									11
100	to	da	lae	ter	ni	dad	u	na	pa	lo	ma.									11
101	El	tiem	po	ni	ño	de	la	voz	de	vue	lo									11
102	qui	so	de	jar	su	vien	toy	de	te	ner	sc,									11
103	a	ban	do	nó	mi	ma	noen	su	ca	rre	ra.									11
104	A	ho	ray	sin	ca	lor,	a	la	dis	tan	cia,									11
105	la	man	za	na	ve	loz	de	su	la	ti	do									11
106	es	u	na	so	lay	des	pren	di	da	flor										11
107	deu	na	des	con	so	la	da	pri	ma	ve	ra.									11
108	Un	fi	no	vien	to	to	ca	dul	ce	men	te									11
109	a	dor	me	ci	da	flau	ta	de	los	dí	as;									11
110	re	ver	de	cen	los	á	la	mos,	el	vien	to,									11
111	ya	quí	mi	co	ra	zón,	jun	to	con	e	llos.									11
112	To	da	lae	ter	ni	dad	u	na	pa	lo	ma									11
113	sus	pen	dí	da	deun	hi	lo	sin	prin	ci	pio,									11
114	to	da	lae	ter	ni	dad	ya	no	le	bas	ta									11
115	al	co	ra	zón	pa	ra	suí	nú	til	vue	lo,									11
116	ya	no	mi	de	los	mu	ros													7
117	sies	pa	ra	li	mi	tar	sus	es	pe	ran	zas.									11
118	U	naes	tre	lla	que	llo	ra	su	so	le	dad	dee	pe	jo,						14
119	un	pu	ña	do	de	plu	mas	tem	blo	ro	sas,									11
120	a	sí	mi	co	ra	zón,	el	vien	to	lle	ga									11

121	a	dor	mir	por	las	no	ches	en	su	cuen	ca.					11
122	Mi	co	ra	zón	es	pe	jo	ca	f	do	de	la	no	che		14
123	es	cos	ti	lla	deA	dán	i	lu	mi	na	da,					11
124	haen	con	tra	doel	lu	gar	de	su	cos	ta	do					11
125	yes	pi	ga	los	sen	ti	dos	en	ra	íz	de	tu	nom	bre.		14
126	To	da	lae	ter	ni	dad	a	po	sen	ta	da					11
127	yel	hue	co	de	tus	ve	nas	mia	po	sen	to.					11
128	To	da	lae	ter	ni	dad	en	el	pe	que	fio					11
129	a	de	mán	de	tu	ps	so;									7
130	la	fru	ta	de	tu	voz	es	mia	li	men	to					11
131	y	to	da	mi	fi	gu	ra	des	ga	rra	da					11
132	es	ro	ta	flor,	a	bler	ta	pri	ma	ve	ra					11
133	queen	la	tie	rraa	n	gus	tio	sa	de	tu	nom	bre				11
134	be	be	des	de	sus	ho	ias	u	na	llu	via	de	fue	go.		14
355	To	da	mie	ter	ni	dad	a	po	sen	ta	da					11
136	yel	hue	co	de	tus	ve	nas	mia	po	sen	to.					11
137	Por	queel	a	mor	es	el	do	lor	del	vien	to,					11
138	to	down	vien	to	de	llan	to	se	mea	ho	ha					11
139	en	ar	do	ro	so	gri	to;									7
140	por	queel	a	mor	es	el	can	tar	del	vien	to					11
141	queen	un	des	or	bi	ta	do	re	mo	li	no					11
142	mues	tra	su	co	ra	zón	de	pol	voy	fue	go;					11
143	por	que	mi	co	ra	zón	es	el	sen	de	ro					11
144	he	ri	do	de	tu	pa	so									11
145	que	flo	re	ceen	el	fue	go	de	tu	vien	to,					11
146	y	mi	can	to	tua	lien	to	que	flo	re	ce					11
147	en	un	re	go	ci	ja	do	re	mo	li	no	de	fue	go.		14
148	En	un	vien	to	de	vi	des	se	des	ho	ja					11
149	la	so	le	dad	de	to	dos	los	ca	mi	nos					11
150	es	te	sue	fio	es	un	sue	fio	des	pren	di	do				13
151	con	ra	íz	de	hu	mil	dad									7
152	y	fuer	za	deár	bol	vi	vo,									7
153	yes	te	sue	hoes	la	som	bra	que	se	mue	re					11
154	con	la	pri	me	raes	tre	lla	ma	tu	ti	na.					11

EL CORAZÓN TRANSFIGURADO
Campos semánticos y análisis retórico

1. LA NOCHE

<p>Es tiempo de las sombras, de las bocas que caen ávidamente en los pájaros, ojos de los hombres; sobre los hombres, pájaros de Dios. Viento menudo, pasajero ciego al rumor de los árboles, al cielo abierto inmensamente como un ojo de Dios, certero y duro:</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Metáfora: pájaros/ ojos de los hombres. • Prosopopeya: viento/ menudo, pasajero ciego. • Hipérbole: cielo abierto <i>inmensamente</i>. • Comparación: cielo <i>como</i> un ojo de Dios • Adjetivación: ávidamente, menudo, ciego, certero, duro.
--	--

2. LA CAÍDA

<p>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 la mutilaciones. Habitó en una casa transitoria, a la que el viento lleva eternamente como al silencio mismo, en un canto desgarrado y profundo. He quedado tan pobre como el viento que toma y lleva y abandona todo, he quedado tan pobre como el eco bajo los cuatro muros apagado. Ha gastado la lluvia mis angulosos bordes, mis huesos han bebido de las constelaciones habito como musgo en las manos del tiempo y siento mi ceniza que se desprende y cae</p> <p>Soy un pájaro roto que cayera del cielo en un molde de barro; soy el juego de un niño; apenas soplo, lodo y su saliva; soy el barro que guarda este pájaro herido en la caída; soy el caído pájaro que canta en su dolor y en sus limitaciones; soy todo lo que vuela, la ceniza, el muro, el viento, el pájaro, el olvido.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Comparación/ metáfora: "yo soy un pobre pájaro." • Repetición: "mi <i>canto</i> es el <i>canto</i>" • Paradoja: casa/transitoria • Comparación: el viento lleva a la casa <i>como</i> lleva al silencio. • Prosopopeya e hipérbole: "canto desgarrada y profundo." • Comparación/Enumeración: que toma y ... <ul style="list-style-type: none"> • Metáfora: eco/fuego <ul style="list-style-type: none"> • Metáfora: Voz lírica/casa • Sinécdoque/Imagen: huesos/persona, agua/luz • Comparación/ prosopopeya <ul style="list-style-type: none"> • Metáfora: voz lírica/pájaro • Metáfora: molde de barro/ cuerpo. • Metáfora: juego-juguete/ voz lírica. • Metáfora: juguete/ soplo, lodo, saliva--<i>vida</i> • Metáfora: pájaro, barro/ voz lírica. • Derivación: caída/caído. • Metáfora, enumeración: voz lírica/ ceniza, muro, viento... <p>(La abundancia de metáforas alude a la transfiguración.)</p>
--	---

3. EL VERBO

<p>Hundido, por inasible viento de sus manos hiriendo en las entrañas del vacío, en el principio el verbo. Arranca la dolorosa flor de sus creaturas, en el principio el verbo, su corazón el mar, y herida de su corazón el cielo. El tiempo y el espacio balando su belleza, la música de esferas afianzada en el dolido corazón del hombre, que es su vida la música de un viento, las sombras desgarradas bajo su voz alienta que le dio la envoltura de su mortal figura, en el principio el verbo.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Metáfora: verbo/Dios (tiempo-espacio) • Metáfora: dolorosa flor/ el nombre. • Metáfora: verbo=corazón/ mar, cielo. • Prosopopeya: tiempo-espacio = canto tiempo-espacio: <i>ovejas</i> • Comparación: corazón=música=vida=viento • Metáfora: vida del hombre = música • Metáfora: cuerpo = envoltura.
--	---

4. EL SILENCIO

<p>El aire lame mis heridos huesos como enorme animal enloquecido; el cielo, espada azul sobre mis ojos; penetra desmembrado y fugitivo. Mis manos se hundirán en el silencio y he de caer filtrada en el íntimo torso de las aguas. Porque el silencio es sembrador de espuma sobre el haz de las cosas; en su pausada siesta, mis oídos florearán hundidos y ya pronto, tórtola abandonada al corazón, dando pequeños saltos de ceniza en su gris perecer, doblando el cuello, ha de saltar eternamente siervo sobre la yerba humilde.</p> <p>Porque el silencio es sembrador de espuma sobre el haz de las cosas, hemos de fermentar en el silencio; y ya mis ojos, desolados ciervos, también del corazón irán huyendo con el espacio por hermano ciego.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Prosopopeya/ comparación: aire/animal • Comparación: cielo/espada • Metáfora: cielo = aire, viento (prosopopeya) • Metáfora: voz lírica=silencio=espuma/ luz • Prosopopeya: silencio/sembrador, cosas/siesta • Comparación/Metáfora: oídos/flores • Metáfora: voz lírica/tórtola/siervo • Prosopopeya: yerba humilde. • Prosopopeya: silencio/ sembrador • Metáfora: cuerpo como vino • Comparación: ojos/ciervos • Prosopopeya: espacio/hermano ciego.
--	--

5. EL TIEMPO

<p>El tiempo niño de la voz de vuelo tomó mi cuerpo, trompo de ceniza, sobre sus muslos, ríos escapándose junto a mi fe burlada. Más allá de la duda, quedó mi corazón en voz de queda afianzado en el aire, sordo y mudo, con sordera de mar que apenas grita, con sordera de fugaz condición perecedera, sonidos deslenguados que le han dado a mi cuerpo el visionario amor y la ternura ciega del tiempo niño del afán que rueda.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Epíteto: tiempo niño • Comparación: cuerpo/ trompo de ceniza • Prosopopeya/comparación: viento/cuerpo/ muslos/ríos. • Frase: <i>voz de queda</i>, que apenas se oye • Sinécdoque: corazón/cuerpo/persona • Reiteración: con sordera • Comparación/prosopopeya: corazón-mar-grito • Prosopopeya: ternura ciega • Epíteto: tiempo niño
--	--

6. LA EXPERIENCIA VITAL

<p>El tiempo niño de la voz de vuelo tomó todas las flores de la sangre.</p> <p>La rosa pisoteada bajo el caballo negro alzó sus rotos pétalos y gira con los ojos delirantes reposada y eterna. Las cuencas deshojadas de su voz son pétalos girando eternamente. Toda la eternidad es la paloma suspendida de un hilo sin principio y persigue su sombra hacia el fondo, escondida en la rota figura de los cuerpos, toda la eternidad una paloma.</p> <p>El tiempo niño de la voz de vuelo quiso dejar su viento y detenerse, abandonó mi mano en su carrera. Ahora, y sin calor, a la distancia, la manzana veloz de su latido es una sola y desprendida flor de una desconsolada primavera. Un fino viento toca dulcemente adormecida flauta de los días; reverdecen los álamos, el viento, y aquí mi corazón, junto con ellos.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Epíteto: tiempo niño. • Metáfora: flores de la sangre/ los días, las horas. • Metáfora: rosa/cuerpo, caballo/destino, tiempo • Paradoja: delirantes/ reposada y eterna • Sinestesia: cuencas/voz • Metáfora: voz/pétalos • Metáfora/símbolo: Paloma/Dios-Verbo • Metáfora: cuerpo/barro/cántaro. • Repetición • Epíteto: tiempo niño • Metáfora: tiempo-manzana-flor-voz lírica • Hipérbole/prosopopeya: Desconsolada primavera. • Prosopopeya: viento fino, toca... • Metáfora: flauta-música-tiempo
---	--

7. ADÁN

Toda la eternidad una paloma suspendida de un hilo sin principio, toda la eternidad ya no le basta al corazón para su inútil vuelo, ya no mide los muros si es para limitar sus esperanzas. Una estrella que llora su soledad de espejo, un puñado de plumas temblorosas, así mi corazón, el viento llega a dormir por las noches en su cuenca. Mi corazón espejo caído de la noche es costilla de Adán iluminada; ha encontrado el lugar de su costado y espiga los sentidos en raíz de tu nombre.

Toda la eternidad aposentada y el hueco de tus venas mi aposento.

Toda la eternidad en el pequeño ademán de tu paso; la fruta de tu voz es mi alimento y toda mi figura desgarrada es rota flor, abierta primavera que en la tierra angustiosa de tu nombre bebe desde sus hojas una lluvia de fuego.

- Metáfora/símbolo: Paloma/Dios-Verbo/ Repetición...

- Sinécdoque: corazón

- Metáfora: corazón-estrella-plumas

- Metáfora: viento/tiempo/posible persona, corazón-espejo-costilla-estrella

- Metáfora: tu nombre/Verbo-Dios

- Paradoja: eternidad-aposentada

- Repetición de palabras

- Antítesis/hipérbole

- Comparación: fruta/voz

- Comparación: cuerpo-flor-primavera

- Metáfora: nombre-verbo-Dios

- Metáfora: voz lírica-flor-hojas-lluvia-fuego-luz

8. AMOR/ LUZ/ CONOCIMIENTO

Toda mi eternidad aposentada y el hueco de tus venas mi aposento.

Porque el amor es el dolor del viento, todo un viento de llanto se me ahoga en ardoroso grito; porque el amor es el cantar del viento que en un desorbitado remolino muestra su corazón de polvo y fuego; porque mi corazón es el sendero herido de tu paso que florece en el fuego de tu viento, y mi canto tu aliento que florece en un regocijado remolino de fuego.

En un viento de vides se deshoja la soledad de todos los caminos este sueño es un sueño desprendido con raíz de humildad y fuerza de árbol vivo, y este sueño es la sombra que se muere con la primera estrella matutina.

- Paradoja

- Comparación: viento-llanto-grito.

- Comparación: amor-viento-canto.

- Prosopopeya/metáfora: viento-corazón-polvo y fuego.

- Metáfora: corazón-sendero/ corazón/florece

- Metáfora: fuego/amor

- Metáfora: soledad/árbol-planta

- Metáfora: sueño-sombra-caída-búsqueda-hallazgo-luz

- Metáfora: estrella matutina/ Venus.

EL PAÍS

Este no es el país que yo imaginé o soñé. En el país que yo creí había fe, esperanza, caridad... ciertamente yo desperté a la vida y a la violencia de México, cuando aún quedaban los rescoldos de la revolución --recuérdese que en Zacatecas se dio una de las batallas más cruentas-- y la revuelta cristera estaba en su apogeo. Sin embargo, era una violencia con ideales. La de ahora parece no tener destino....hasta en el 68 había una necesidad de luchar por cosas justas, a pesar de su desenlace sangriento. Después del movimiento estudiantil se instaura en México la política de la mentira y la simulación. En términos generales se retoma la ideología del porfiriato desde Miguel Alemán: se glorifica el progreso, la economía, la ciencia; padres del actual neoliberalismo. Lo humano sale perdiendo, queda muy por debajo de esta máquina que conduce nuestra historia.

En este panorama sombrío acaso el sueño marxista tuvo sus buenas razones. En cierto sentido fue un sueño religioso que buscaba *re-ligar* al hombre con el prójimo, con los medios de su sustento, con la historia. Ahora, la fe está cambiando. Los nuevos templos son los centros comerciales. El hombre se vende en todos los sentidos. Privan las leyes del mercado y hay una idea fija en el hedonismo y éste reafirma la angustia del ser. Se pierde la visión del mundo como algo sagrado. El mundo y el cuerpo del hombre son uno solo y hay en ello un equilibrio, pero apostar al desbalance y apresurar las necesidades es apresurar el fin.

Yo pienso que cualquier cambio no debe perder de vista lo humano, pero no estoy tan segura que el 2 de julio del 2000 haya ocurrido un cambio verdadero. Cambiar no significa mejorar, bastaría observar la experiencia de Argentina, Chile o Perú cuya transición de la dictadura a la democracia todavía no acaba. En México puede ocurrir algo parecido. Vicente Fox, por ejemplo, se contradice constantemente y sus seguidores más ardientes son los empresarios.

Otro asunto es el PAN. En este partido había y aún hay personas respetables con ideales plenamente democráticos y de respeto a los demás, pero son una minoría. El PAN se empeñó en acabar con la dictadura de estado, pero luego vinieron las concertaciones y el pragmatismo. Ahora cabría preguntarnos si ese partido se opondrá a la dictadura del capital, yo no lo creo. Su actitud conservadora lo lleva a practicar una historia diferente, en su visión el dinero mueve --a través de una minoría selecta-- el desarrollo. En este proyecto quedan fuera muchos pobres y ese es el verdadero problema.

Por último, se podría decir que si la gente vota contra el PRI esto no significa que haya democracia. Yo pienso que la democracia en México es todavía muy bárbara --como dijera José Revueltas-- o por lo menos utópica. Por eso debemos luchar desde el mínimo espacio que nos toque habitar por un cambio verdadero.

POETAS CONTINENTALES

Alfonsina Storni me gusta porque se arriesga a vivir experiencias dentro y fuera de la poesía. En Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou no hay contención lírica, se vuelcan sobre el mensaje y no reparan mucho en la expresión. Para ellas es más importante el decir que el callar. Se quitan la mordaza y dicen cuanto quieren no cuanto pueden; lo cual, por otra parte, es comprensible si se considera que había una continuidad rota en la poesía escrita por mujeres. Después de Sor Juana en el siglo XVII quedó un paisaje sombrío.

Pero esta falta de continuidad en la tradición no implica que las mujeres deban imitar la expresión; regodeándose en un lenguaje al que apenas acceden. Deben expresarse a partir de las motivaciones fundamentales de los seres humanos. No debiéramos escribir solo porque somos mujeres, ni por apoyar el programa feminista. La poesía no es una forma de defender las luchas sociales o de género. La poesía no da consejos, no es prescriptiva.

a) Rosario Castellanos

Rosario, en una época, tuvo que vivir dando clases en San Cristóbal. Ahí vivió la etapa más dolorosa de la soledad, en una carta me decía que ya no podía vivir así. Creo que no buscaba las desgracias, ellas la encontraban. Por citar un caso, recuerdo que cuando murieron sus padres en la Ciudad de México se le apareció La Tigresa queriéndola despojar de todo porque, al parecer, eran parientes.

b) Concha Urquiza

Concha perteneció al Partido Comunista, vivió en Estados Unidos y luego en San Luis Potosí. Ahí privaba un ambiente conservador, ella sufría mucho por su modo *desenvuelto* de ser: ante todo la criticaban porque estuvo enamorada de un hombre casado. Aquí se agudiza su conflicto religioso que, según unos la llevó al suicidio, yo creo que no se suicidó, se metió a la mar brava y no sabía nadar, así parece confirmarlo un sacerdote que la acompañaba en Ensenada. Ciertamente su fin fue trágico, pero tampoco lo buscaba.

La poesía de Concha Urquiza es una amalgama entre lo cristiano --profesión de amor-- y lo comunista --amor al bienestar-- ambas utopías dan vida a su credo.

c) Pita Amor, Margarita Michelena y Emma Godoy

A estas tres poetisas las tocó la locura, lo cual en principio no está mal si consideramos que la locura es un concepto cercano a la poesía, uno vive en un mundo de apariencias, sólo percibe una parte de él. Asomarse a lo oculto entraña riesgos, ahí están los casos de Hölderlin, Nietzsche, Jorge Cuesta, entre otros.

HISTORIA Y LITERATURA.....LO SOCIAL

Desde luego que la realidad y la historia influyen a la literatura, pero también se da el proceso inverso. Porque ante todo, el hombre que escribe lo hace desde adentro de sí mismo; expresa lo que es el SER y el tiempo interiorizados y decantados. Si la época entra demasiado, las obras y los escritores se olvidan... Por eso, cuando un poeta o un escritor habla más sobre su yo personal, exhibiéndose como individuo 'corriente', desdeña la verdad universal que, paradójicamente

subyace en él, pero en lo más profundo de su ser. En esa profundidad el tiempo y el espacio se constriñen y todos los hombres son semejantes. Ahí está la raíz clásica del gran arte. Lo demás consiste en hacer documentos sociales...

Cuando yo escribí "Intelectuales, S.A." pensaba en los intelectuales del Cono Sur y también en el sistema político mexicano de los años sesenta y setenta. También pensaba en intelectuales mexicanos que preferían ignorar las nuevas atrocidades... y es que la evasión es tentadora. Esto no quiere decir que haya uno de comprometerse, basta con que seamos fieles a la verdad.

El poeta, mediante su oficio, expresa verdades, una verdad humana profunda y con ella se puede llegar a todos los hombres. Así como en la familia lo que educa es el ejemplo, también entre los poetas debe haber coherencia y no perder el nexo con la realidad.

En mis poemas de indignación y protesta se impone la ironía, la burla, y en ese sentido hay algo de antipoesía como la que escribe Nicanor Parra, no lo leí en los años sesenta y si tengo alguna influencia de él ha de ser por contigüidad.

Para hablar de la cuestión social hay que incorporar hasta la médula la esencia universal de justicia, a partir de ello se disuelve lo transitorio y queda lo fundamental. Lo que es común a todos los hombres.

LOS CAUDILLOS.....LITERATURA

Desgraciadamente en la historia de la literatura mexicana siempre ha habido santones, gurús y caudillos que reparten elogios, prebendas y, en fin, ejercen el poder, a veces desde el maniqueísmo. Lo bueno es bueno, lo malo es malo. Lo uno pasa y lo otro no. Hay caudillos más visibles y otros son gremiales. Como Alfonso Reyes, Octavio Paz, y otros menos abarcadores, pero excluyentes, como Fernando Benítez que hizo de los indios de México su patrimonio intelectual. El grupo de los Siete Sabios y el de Contemporáneos ejercieron el poder desde el gremio. Entre ellos se apoyaban y también excluían. Todo ello --sin menoscabo de su validez-- para defender sus posiciones estéticas y culturales. Si los ateneístas se habían propuesto hacer las cosas en serio y educar al mayor número de mexicanos, los Contemporáneos prefieren el trabajo de élite y por eso, en parte, rechazan el nacionalismo cultural... No obstante, en un medio sano todas las manifestaciones artísticas deben tener cabida y si quisiéramos de veras aspirar a una democracia deberían evitarse todas las formas de concentración de poder no sólo en el ámbito político sino también en el literario porque la literatura tiene sus tecnocracias --como dijera George Mounin-- que imitan la estructura social. El totalitarismo de estado es despótico y frente a él o con él crecieron las élites literarias, muchos nombres ocurren a la memoria....entonces podríamos decir que la concentración del poder, dada su maldad probada, no lo otorga Dios omnipotente, sino el diablo. De ahí la urgencia de atemperar los daños que causa.

En la línea de los caudillos, José Vasconcelos fue distinto. Sus propósitos eran más incluyentes y trascendentales para la historia de este país. Fue un caudillo, sí, pero estuvo ligado a un momento crucial. En la historia unos fundan instituciones y otros se sirven de ellas, Vasconcelos fue de los primeros. Se distinguió por ser un hombre de acción en un sentido elevado. Era una

persona de ideales, de pensamiento generoso, en la historia de la educación de este país nadie se le ha igualado. Luego le vino el desencanto y cómo no...en una realidad tan vertiginosa como la que le tocó vivir.

Los otros caudillos, en cambio, trabajaron para sí mismos: son ejemplos memorables Octavio Paz y Alfonso Reyes. No todo lo que hicieron es trascendente. Reyes pese a su abundancia sólo tiene algunos poemas buenos como "La Tarahumara" o "Amapolita dorada" y algunas páginas de *Ifigenia Cruel*, incluso su texto de teoría literaria *El destinde* es bastante fastidioso. De Paz destacan *El laberinto de la soledad* y *El arco y la lira* y dos poemas fundamentales: "Piedra de sol" y "Nocturno de san Idelfonso", después le sobrevino el vértigo anticomunista, antizquierdista, etcétera.

LENGUAJE

En nuestro destino nos acompaña el lenguaje, éste marca el inicio de la sensibilidad desde los momentos más remotos de nuestra vida. Imagino al lenguaje como una especie de manantial que emerge desde lo profundo de la tierra, absorbiendo sus nutrientes. Uno también brota como el agua o la palabra; descubriendo y encubriendo los secretos a lo largo de la vida.

EL HABLA

Desde niña me influyó el habla de los mayores: de mi padre, de mi madre, mis abuelos; el habla de la ciudad de Zacatecas y el habla próxima del campo al que concurrí muchas veces. El campo de Zacatecas es cruel, es en su mayoría un páramo y la gente que lo habita es sencilla y parca. No habla de más. Jerez es otra cosa. En su mayoría estuvo poblada por gente de ascendencia española, son expresivos y, a veces, grandilocuentes. A este espacio perteneció Ramón López Velarde y de algún modo su habla está influida por el entorno en que vivió. Acaso por ello, y sin demérito de su obra, su adjetivación y sus imágenes son abundantes. Yo he preferido ser fiel a una máxima que mi papá repetía: "Habla poco, afirma tus razones, di verdades y así dirás menos necesidades."

Más tarde nos interesamos, mis compañeros y yo, --del grupo de Los ocho-- por el habla y su transmutación en la poesía. Claro que este intento no era nuevo, ya venía desde el modernismo. A mí, en lo particular, me impresionó mucho la lectura de la poesía del padre Placencia que trataba de incorporar el habla del mexicano. No sé si tenga influencia de él, pero he tratado de hacer una poesía de comunicación sin que ésta pierda su especificidad, la de provocar una emoción, una experiencia estética. Me interesa una poesía clara sin ser evidente.

LAS COSAS MÍNIMAS

Desde niña tuve pasión por lo pequeño, me entretenía viéndoles las asentaderas a las moscas. Veía lo pequeño porque a mí misma me consideraban sin importancia y yo me ensimismaba. Viví un aislamiento aún dentro de la familia. En la escuela conviví con gente de un nivel social más alto que el mío, era una instituto francés, todas mis compañeras me miraban como insignificante

y por eso me aislé y empecé a fijarme en las cosas mínimas, porque éstas también guardan secretos que es necesario desvelar y conocer.

EL CONOCIMIENTO

Maritain opinaba que el conocimiento por amor descubre la íntima naturaleza de las cosas, se establece una relación de 'empatía' entre el objeto y el que contempla, finalmente aparece un lazo de amor. Si yo veo y palpo una piedra sólo percibo su dureza, pero si la conozco por amor encuentro su origen magnético, ígneo, casi aéreo.

LOS OCHO POETAS MEXICANOS

La mía fue una generación disímbola Rosario Castellano, Jaime Sabines y yo tínfamos en común la búsqueda del habla, la incorporación de lo coloquial. Pero en realidad nuestros poemas no se parecen mucho, pero ¿quién se parece a quién? Alf Chumacero no escribe como Huerta, ni Huerta como Villaurrutia, ni Villaurrutia como López Velarde. Entre las mujeres también había estilos distintos aunque hubiera alguna temática en común. Por ejemplo, entre Emma Godoy, Margarita Michelena, Guadalupe Amor e incluso Rosario Castellanos, el polvo es una alusión recurrente, fuera de esto creo que no hay más. Por otra parte, en nuestro grupo no hubo programa ni proclamas, al estilo de los estridentistas.

En el grupo de Los ocho sí tuvimos un liderazgo --el de Efrén Hernández-- pero no ejerció un poder político. Efrén fue un caudillo sin poder, nunca lo pretendió. Más bien lo admirábamos y en torno a este eje nos agrupamos. Nos unía, además, el amor a la poesía, la amistad, la coincidencia en un espacio tolerante, pero riguroso, porque leíamos mucho y comentábamos lo leído.

El grupo de Los ocho --yo incluida-- me ayudó a conocer mejor la poesía mexicana en general. En cada sesión comentábamos la obra de un poeta mexicano. Era una especie de taller y, a veces, recital. El interés básico era por la poesía. Tuvimos disciplina y constancia mientras duró el grupo.

Entre nosotros las afinidades políticas fueron parciales. Así nuestras posiciones ideológicas y religiosas oscilaban entre la izquierda y la derecha, entre el creyente católico --o sin Dios-- y el anticlerical. (*Octavio Novaro era anticlerical y de izquierda; Roberto Cabral del Hoyo, creyente, pero anticlerical; Honorato Ignacio Magaloni era creyente, anticlerical y de izquierda; Javier Peñalosa era católico, de izquierda y abierto a las corrientes nuevas. Efrén Hernández era creyente, pero no católico; Rosario Castellanos era católica de las fiebres terciarias --de esas que pegan fuerte, pero a los tres días se quitan-- y yo (Dolores Castro) soy católica, pero no mucho.*)

a) Los ocho-difusión

Nosotros no contamos con una difusión adecuada, tampoco hubo obras destacadas para que nos dieran prestigio. Del grupo sólo Efrén Hernández ya tenía algún reconocimiento, pero murió en la pobreza extrema. De tan pobre hacía aretitos y los vendía. No tuvimos acceso a las grandes editoriales salvo a Jus que se dedicaba más bien a la impresión de libros de derecho y filosofía.

b) Los ocho-Dolores Castro

Mi obra se empezó a difundir hasta los años ochenta cuando la UAEM me publicó la antología *Qué es lo vivido*. A partir de esta edición aparecieron varias notas en los periódicos donde se hablaba de mi poesía. En 1991 el Instituto Cultural de Aguascalientes publicó mis *Obras completas*, la edición se agotó pronto y luego se reimprimió. En 1992 apareció otra antología, ahora en el CONACULTA, *No es el amor el vuelo...* ante todo esto yo me sentía sorprendida de que la gente me hubiera leído.

Luego vinieron los recitales, presentaciones de libros, los talleres de poesía, las notas periodísticas...la entrevista con Mariana Bernárdez me ha favorecido mucho. Yo estoy agradecida de lo que me han dado, aunque considero que no he escrito una obra muy importante. Lo que tengo son deslumbramientos. Escribo por necesidad. Me conformo con que los poemas le digan algo a alguien. En México sucede un fenómeno curioso: todo mundo habla de un autor determinado, pero no lo lee. Entonces, yo preferiría pocos lectores.

c) Los ocho-afinidades

En la antología *Ocho poetas mexicanos* reconozco que hay más afinidad estilística con la obra de Alejandro Avilés, acaso porque ni él ni yo nos enfrentamos al mundo, simplemente lo contemplamos y tratamos de penetrar en su secreto. No lo hacemos ni por afán de sabiduría ni por mera curiosidad sino por amor. La poesía de Rosario Castellanos me gusta en esos poemas líricos --aquí me siento muy próxima a ella-- en que se muestra sacudida por diversos problemas. Por ejemplo, en esos años había decidido no casarse y vuelve al catolicismo después de no haber creído. Estos poemas son muy amorosos, acaso los más intensos de toda su obra.

La poesía de Efrén Hernández es muy original. Él tenía una gran influencia de los clásicos, pero esas raíces dieron otros frutos, donde las fuentes se confunden y nacen grandes poemas de sentido muy profundo. Los poemas de Javier Peñalosa eran la expresión de una vida en la que se había experimentado lo fundamental y eso --la experiencia vital-- había podido llegar con finura a la expresión literaria.

LA FUNCIÓN DE LA POESÍA

La poesía nos da identidad, sentido de pertenecía a algo más grande que la realidad inmediata en que habitamos. Nos da la capacidad de sentir e imaginar, de concebir el entorno. Refleja lo más hondo de lo humano y sustento: la palabra.

LA POÉTICA

En cada etapa hay una reflexión sobre las palabras, esto pareciera ser un descubrimiento paralelo al trabajo con los temas literarios. En mi obra hay una reflexión temprana sobre el lenguaje, pero ésta no se desvincula de un contexto más amplio. Yo creo que la vida y la experiencia que uno adquiere en ella se refleja en la manera de escribir, de expresarse. La experiencia vital está ligada

a las palabras. Las palabras son como música de tinieblas. Las grandes emociones de asombro, de estupor, de grandeza parecen no ser suficientes si no son comunicadas.

a) Poética personal

En mi forma de escribir tiene más peso la expresividad que la versificación. Yo tuve una formación en la tradición clásica española, pero siempre me gustó la poesía popular, incluso hice una investigación sobre el tema en la literatura mexicana. No creo que me hay influido lo popular en cuanto a la poética se refiere sino en los temas, por ejemplo, la mirada sobre los paisajes, los animales y en general, la naturaleza.

Yo siempre tuve necesidad de expresar lo mío. Me parecía que estaba bien escribir sonetos, pero en ellos no podía transmitir mi verdad...durante mis tiempos en la Facultad de Filosofía y Letras leí mucho entre tradición y vanguardia y creo que de ambas confluencias surgió mi estilo.

b) Temáticas recurrentes

Últimamente tengo interés por la infancia y los orígenes, por la vuelta a la semilla. Esto pudiera ser común en los poetas de edad, de pronto quieren recuperar algunos destellos del pasado.

Hablar o escribir es luchar por organizar las palabras, sólo que en la poesía el lenguaje se agota o se gasta. Por lo tanto, uno debe, a veces, recurrir a los moldes para deconstruir, entre la asimilación y la ruptura está el verdadero esfuerzo. El habla llana pertenece a la realidad, la poesía es una chispa, un sueño. La poesía muestra lo culto, lo secreto, lo difícil de expresar.

c) Algunos autores:

En el grupo de la Facultad leí bien a Neruda y a Vallejo, luego a Antonio Machado, Miguel Hernández, Luis Cernuda y Federico García Lorca. De la poesía francesa leí bien a los poetas malditos. Incluso traté de traducir a Rimbaud, su libro *Una temporada en el infierno* me parece el mejor.

De Baudelaire admiro las sensaciones de novedad que me produjo, la delación de lo oculto, lo que el burgués hipócrita había soslayado, este poeta lo pone de manifiesto. Me impresionó mucho Verlaine, su fuerza expresiva es muy poco común, incluso entre los creadores franceses de su tiempo. En cambio, Mallarmé fue el que menos me interesó; reconozco en él el valor del rompimiento de la estructura poética tradicional, pero Baudelaire y Verlaine me gustan más.

En la prosa, porque esta también influye a la poesía, leí a Dostoievski, Flaubert, Joyce, Proust, etc. Creo que en términos de visión de mundo Dostoievski es la base fundamental de lo que soy... él es el maestro del rigor y la piedad, considera a los desvalidos, pero no con una mirada sobreprotectora sino escudriñando las diversas tonalidades del modo contradictorio de ser y de creer. Con Dostoievski se genera una utopía donde la gente puede vivir en sociedad sin que haya demasiados miserables ni demasiados ricos, unidos acaso por un credo superior al propiamente monetarista o religioso. Dostoievski es un escritor fascinante, me enseñó más del cristianismo sufriente, no del triunfalista. Para él el hombre es un ser en lucha, siempre buscándose. De algún modo, y pese a la extensión de la obra del autor ruso, en ella hay una síntesis del ser, porque

—parece decirnos— no importa el grado de ilustración que tengamos siempre nos preguntaremos por dos problemas fundamentales: la vida y la muerte. Estas grandes preguntas alimentan la poesía, la filosofía, la ciencia.

Shakespeare fue para mí fundamental. Cuando estudiaba leyes pensé hacer una tesis sobre la política en sus obras. Para ello lo leí todo y con cuidado.

d) El arte por el arte

En la línea del arte por el arte es Paul Valéry el más auténtico. Acaso fue el único que pudo ir de la reflexión al poema y viceversa, me gusta su poética por inteligente y genuina, aunque rechazo las teorías sobre la creación, que por lo demás tampoco son nuevas. Ahí está el caso de Lezama Lima cuyo poetizar viene desde Góngora y, a su vez, de la tradición antigua. “El mulo” es un poema extraordinario --de Lezama-- pero en general el arte por el arte no dice nada. Para que éste fuera realmente una propuesta debiera expresar algo necesario, algo que tuviera que ver con la energía primigenia que produce el ser.

El arte por el arte no me interesa, para mí la poesía es comunicación (mensaje) y expresión poética, (simbolización). Ambos elementos son parte de su esencia.

Pienso que los poemas se hacen con palabras sólo que si un poeta o un pintor no tuvieran nada que expresar no harían nada. La poesía se hace con la combustión de los huesos y este fuego original se fermenta en la profundidad de la vida. Así, la emoción no sólo se crea juntando palabras, se extrae sobre el íntimo modo del SER.

e) El oficio

El poeta tiene un oficio, tiene un poco de teoría y otro poco de práctica, pero el oficio empieza en el oficio de vivir. No tiene caso la pura palabrería. Yo creo en el Evangelio cuando Cristo dice que de la abundancia (o de la carencia) del corazón habla la boca. La escritura es --así lo creo-- un acto de amor, de él parte el interés hacia los objetos. El amor nos hace gritar o decir algo que se relacione con el canto. Sí hay una gracia instantánea de la musa --como dijera Valéry-- el problema estaría en cómo se le convoca. Considero que es la contemplación una de las bases, quizá, a veces, no produzca nada, pero a lo largo del tiempo, algo se intensifica y sobreviene la lucidez, la captación del instante.

No hay que esperar el poema como lo esperaban los poetas románticos, hay que estar dispuesto a escribir, aunque sea frente al cambio de luz de los semáforos. En este sentido, la inspiración es buena, pero no suficiente, la madre de ésta es la vida...y también la lectura. Hay piezas en un poema que se alargan como las vetas de metal en las minas, para lograrlas hay que excavar, pulir los materiales, también se debe reconocer que las vetas se acaban y que el silencio, sin vaga palabrería, es una forma de crear.

En la actualidad hay un gran interés por escribir poesía, pero no corresponde a un interés mayor por la lectura. En este sentido, el oficio puede ser perjudicial. Se elige, por ejemplo, el verso libre porque compromete menos, pero de igual manera entraña dificultades. En muchos casos no hay

rigor y se toma a la escritura como terapia, pero ésta no es el fin de la poesía. La poesía no es evasión, más bien nos obliga a mantener los ojos abiertos como los tecolotes en lo oscuro.

f) El poema breve

En el canto hay un tema que se desarrolla en forma esencial, emotiva y esta esencialidad y emoción despertará la forma musical que se traduce en el ritmo de lo cantado. En el canto hay exaltación, síntesis. En el cuento hay una necesidad narrativa.

Yo escribo poemas breves porque odio la palabrería y creo que ninguna tórtola puede poner huevos de avestruz. De ahí que los poemas extensos, como *Muerte sin fin* o *Piedra de sol*, sean para otros temperamentos. Yo me he encontrado en la brevedad. Un poema breve suele ser difícil porque, aunque sea mínimo, si le sobran palabras es malo.

g) Sencillez y medida

Honorato Ignacio Magaloni influyó en mi determinación de ser sencilla y breve. En el fondo se necesita a un amigo sincero que recorte los poemas malos o de plano se los rompa. Por otra parte considero que una poesía sencilla y directa estaría más cerca de un lector contemporáneo que busca la comunicación. Pero la sencillez no implica prescindir del lenguaje poético, la sencillez tampoco es fácil, más bien se relaciona con una búsqueda, un tono, una atmósfera, sin prescindir de algunas figuras retóricas.

h) El grado cero

El grado cero del lenguaje no es un concepto fácil de concretar en los textos literarios. De algún modo hay un grado cero en el empleo del verso libre. Si la expresión fluye de manera más o menos directa tendríamos una sintaxis sencilla y puntual. En este sentido ganaría la poética sobre la retórica.

i) La reflexión dentro del poema

La reflexión sobre la literatura desde la misma obra puede empobrecerla, en cambio la reflexión periférica la enriquece. En *El Quijote* por ejemplo hay un amplio juego entre la lectura, la perspectiva de los narradores, la ficcionalidad y la realidad, etcétera, pero eso no es lo único ni lo determinante, toda la obra está atravesado por lo humano, lo contradictorio del ser, de ahí su grandeza.

La reflexión sobre el poema es buena, pero un poeta no podría establecer una teoría general y seguirla al pie de la letra, porque podrían surgir muchos poetas con poética, pero sin poemas.

j) Gestación de los poemas

Mis poemas surgen de una especie de necesidad de expresión. A veces una sensación se concreta en el primer verso, pero ante todo escribo cuando persiste una emoción muy fuerte por lo leído. Para iniciar un poema el poeta debe echarse un clavado hasta el fondo mismo de la realidad

que desea observar y luego expresar, luego debe depurar lo que ha encontrado para quedarse con lo íntimo, lo esencial, lo oculto.

Toda lectura invita a continuar las obras. Yo quizá he leído más prosa, novelas fascinantes como *Pedro Páramo*, *Al filo del agua*, todo José Revueltas...se puede escribir poesía leyendo mucha narrativa, la poesía lo conduce a uno a una región menos poblada; de ahí su dificultad.

POÉTICA DE DOLORES CASTRO

a) Contemplar/ mirar

La contemplación va hacia lo profundo. La mirada suele ser utilitaria y superficial. Al contemplar uno descubre parte de los que no se puede ver con ligereza y al expresar lo contemplado se reproduce la ilusión vital. El sentido genuino de lo que se descubrió. También se puede apreciar (sentir) el ritmo porque aunque éste cambie, la expresión lo puede captar en un instante.

b) La cotidianidad

En la cotidianidad emerge el instante, es como un decir ¡detente vida, déjame vivir lo que se escapa! Uno está inserto en la cotidianidad, pero también es como una piedra porosa que recibe y se desgrana en pequeños momentos.

Mis espacios son de rescate, no de evasión, yo creo que se pierde tiempo al evadirse, mejor el aquí y el ahora. A lo mejor el roce con las cosas nos resta sensibilidad, pero la poesía tiene la función contraria, alimenta la admiración, acrecienta la sorpresa.

c) Lo pequeño

Yo me fijo en los seres y en las cosas pequeñas como la tórtola o la cochinilla. Me gusta lo no advertido, lo mínimo porque esto nos transmite la sensación de estar en una ciudad nueva. En este sentido, la poesía es el instrumento que nos ayuda a advertir las hojas que caen, el aire, el ritmo de la vida. Yo con mis palabras rescato de lo cotidiano lo que se está perdiendo. Uno le da vitalidad y devuelve, de algún modo, la dignidad a los objetos. Así la piedra que ardió recobra el calor perdido, la semilla como esperanza o accidente se redime. Las cosas adquieren nueva perspectiva.

d) Poesía con cosas

Se puede hacer poesía con cosas, pero éstas al ser nombradas se humanizan.

e) Poesía y conocimiento

La poesía es una forma de conocimiento, pero no es un paño de lágrimas. Sirve para conocer y conocerse, en un poema uno se ve pero no completo porque otros también se ven en él y la suma de perspectivas conforman el verdadero conocimiento.

La poesía sirve para expresarse porque uno goza al hacerlo, pero también impone reglas y en ese sentido no es una forma de consuelo. Una opinión contraria sería la de Maritain cuando comentaba que la poesía no sirve, le sirven.

La palabra, el diálogo, sirven para conocer. El hombre es animal racional porque tiene la palabra, pero el hombre no es natural; la palabra lo ha alejado del entorno y la poesía --en este contexto-- representa la cumbre más alta del edificio lingüístico.

f) El silencio:

En el silencio está todo lo que no conocemos, en él está el manantial de la sabiduría. Yo le tengo respeto porque en él yace lo inefable y lo deseable. La importancia del silencio en la poesía consiste --a mi juicio-- en que no se debe hablar por hablar. Me provoca angustia el discurso vano, la palabrería.... Guardar silencio implica callarse, en la poesía no hay sinónimos, ni entre palabras ni entre poemas, todo encaja con precisión y síntesis. Cuando se trasciende la palabrería se llega a lo esencial.

g) Estilo

En mi estilo siempre prefiero los sustantivos en lugar de los adjetivos, se debe recordar, con Huidobro, que éstos si no dan vida matan. También uso las aposiciones y prefiero el verbo al sustantivo. En este orden yo empezaría usando el verbo, luego el sustantivo y por último el adjetivo. Cuando un sustantivo califica a otro se genera mayor fuerza.

Considero que Emily Dickinson es una excelente poeta, la leí cuando yo era joven. Creo que su obra cambió mi poesía.

POÉTICA DE LOS TEMAS

1. LO COTIDIANO

La experiencia vital subyace en la vida cotidiana, pero de ella la poesía capta el instante y a través de éste llega hasta el fondo de lo vivido. Mi poesía nace de la cotidianidad, pero de una de las venas más vivas de ésta.

2. LA VENTANA

Para mí la ventana es la forma constante de contemplación, es un medio para entrar en contacto con la realidad externa que también vibra internamente.

3. LA CASA

La casa de mi abuela, en Zacatecas, fue un símbolo en mi vida. Era muy amplia, en ella viví mi infancia. Muchos años después volví a ella y tuve la sensación, como nunca, de un tiempo sensible e irrecuperable y me puse a llorar.

4. INSTANTE POÉTICO

El instante simboliza la vida del hombre y en ese lapso hay una necesidad de plenitud que sólo puede retenerse en la poesía. El instante tiene raíces profundas, está anclado en la profundidad del ser.

5. AMOR A LA VIDA

El amor a la vida sería el móvil principal de todo poeta al expresarse. Aun los poetas malditos señalan la otra cara del amor, de la vida, de las cosas, aunque pueda ser una faz oscura o desafiante, pero también es parte nuestra y ellos la señalan por contraste. La afectividad es un sentimiento fraterno envolvente que arropa toda la creación. El amor le da sustento a todo, se impone a la muerte, al dolor, a las penas. Si se ama todo se vuelve posible, el amor disuelve al individuo, abate la dicotomía de lo tuyo y lo mío para quedarse con lo nuestro. El amor verdadero va contra uno mismo. De ahí el desinterés como máxima renunciación.

6. EL DOLOR

El dolor es necesario para entender y disfrutar la vida. Provee experiencia, señala la fugacidad de la dicha. El dolor es una o varias piedras en el camino, pero con el --o a pesar de él-- también se crece.

7. FILOSOFÍA

Yo sé de filosofía lo fundamental: que hay vida, muerte, ser en el tiempo, pero llego al pensamiento a partir de la intuición y la sensibilidad. Me gusta mucho la filosofía de los presocráticos porque está más cercana a la poesía. La filosofía del lenguaje me parece ajena al ser.

8. POESÍA Y FILOSOFÍA

Poesía y filosofía parten de caminos diferentes, pero llegan al mismo punto: la verdad. La poesía va de la intuición y la sensibilidad a la inteligencia. La filosofía se ciñe a la reflexión lógica y cuando accede a la metafísica es una gran metáfora.

A la poesía le interesa una verdad muy humana, palpitante y se mueve entre dos polos: felicidad y desgracia. Pero no se queda ahí sino que da cuenta de lo que hay en medio. La filosofía busca, en cambio, el ordenamiento sistemático, se pregunta por las causas, los efectos, las consecuencias. Su lenguaje es preciso, riguroso, a veces asfixiante.

9. MATERNIDAD

La maternidad es parte de la experiencia vital. Con ella se escenifica un tránsito entre la vida y la muerte, entre el dolor y la alegría, entre la levedad y la responsabilidad aplastante de traer un hijo al mundo.

BIBLIOGRAFÍA

Textos de Dolores Castro

POESÍA

El Corazón transfigurado, Revista Antológica América-SEP, México, 1949.

Siete poemas, Epígrafes, México, 1952.

La tierra está sonando, Imprenta universitaria, México, 1959.

Cantares de vela, Jus, México, 1960.

Soles, Jus, México, 1977.

Qué es lo vivido, Ayuntamiento de Mazatlán, Mazatlán, 1980.

Obras completas, 2ª ed. Instituto Cultural de Aguascalientes, Aguascalientes, 1996.

Tornasol, UAM, México, 1997.

ANTOLOGÍAS

Ocho poetas mexicanos, Ábside, México, 1955.

Qué es lo vivido, Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, 1989.

No es el amor el vuelo. Antología poética, pról. Manuel Andrade, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992.

Sonar el silencio, ISSSTE, México, 2000.

NARRATIVA

"El viaje entre dos sueños" en *América*, México, D.F., Núm. 59, 1949.

"Francisco o los muñecos animados de la calle del cobre y el callejón del espejo" en *América*, México D.F., núm. 61, vol. 8, 1949, pp.167-173.

La ciudad y el viento, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1962.

CRÍTICA A LA OBRA DOLORES CASTRO

Armendáriz Aguirre, Ramón Antonio. *La poesía como conocimiento. Un acercamiento a la poesía de Dolores Castro* (Tesis de licenciatura), Facultad de Humanidades, Universidad Autónoma de Zacatecas, Zacatecas, 1994.

Appendini, Guadalupe, "Dolores Castro nació poeta, dijo el maestro Pérez Miranda" en *Excelsior*, México D.F., 14 de diciembre de 1990.

- Argüelles, Juan Domingo, "La poesía de Dolores Castro" en *El Universal*, México, D.F., 24 de noviembre de 1992.
- _____. "Dolores Castro: captación del instante" en *Cultura*, supl. cult. de *El Universal*, México D.F., 12 de agosto de 1993, p.2.
- Avilés, Alejandro, "Obras completas de Dolores Castro" en *Culturales*, supl. cult. de *La voz de Michoacán*, Morelia, 29 de noviembre de 1991, p. 17B
- Azar, Héctor, "Dolores Castro" en *Excélsior*, sec. cultural, México D.F., 16 de julio de 1988.
- Barajas Sánchez, Benjamín. "La ciudad y el viento", *Summa-Ovaciones*, México D. F., 25 de marzo de 1992, p. 22.
- _____. "Poesía y filosofía" en *Summa-Ovaciones*, México, D.F., 11 de junio de 1992, p.22
- _____. "Razón de ser o las generaciones literarias" en *Summa-Ovaciones*, México, D. F., 3 de junio de 1992, p. 22.
- _____. "Viento Quebrado: poesía de Dolores Castro" en *Desde el sur*, año 3 Núm. 8 , México D.F., pp. 66-69.
- Bernárdez, Mariana, "Crecer entre ruinas. Dolores Castro: la sencillez y las velas" en *Periódico de poesía*, Nueva época, núm. 15, México, D.F., 1996, pp.10-17.
- Cervera, Juan. "Dolores Castro, corazón transfigurado" en *El Universal*, México, D.F., 26 de abril de 1991.
- _____. "Dolores Castro: 70 años de vida, 44 de escritora" en *El Universal*, México, D.F., 27 de abril de 1993.
- Cortés, Adriana, "Gabriela Mistral en Dolores Castro" en *El Financiero*, México D.F., 26 de enero de 1994.
- "Dolores Castro: No he hecho una obra extraordinaria" en *Excélsior*, México, D.F., 8 de diciembre de 1990.
- Güemes, César, "Dolores Castro, la poeta" en *El financiero*, México, D.F., 15 de enero de 1992.
- "Hay un verdadero florecimiento de la poesía femenina: Dolores Castro" en *El Día*, México, D.F., 13 de enero de 1992.
- Jiménez Flores, Maricruz, "La poesía de Dolores Castro no se permite ligerezas: Manuel Andrade" en *Crónica*, México, D.F. a 26 de marzo de 1997.
- "La poetisa Dolores Castro habló de la poesía femenina en los Domingos literarios del INBA" (s/a), *Novedades*, México, D.F. 1º de diciembre de 1980.
- Macías, Elva, "No es el amor el vuelo" en *Periódico de poesía*, Nueva época, núm. 15, México, D.F., 1996, pp. 22-24.

- Mac Masters, Merry. "Rendirán homenaje a Dolores Castro" en *El Nacional*, México, D.F., 26 de noviembre de 1990.
- Molina, Javier, "Ser escritora femenina, una coquetería tonta: Castro" en *La Jornada*, México D.F., 23 de marzo de 1988.
- Morales, Dionisio, "Dolores Castro, ¿Qué es lo vivido?" en *Siempre!*, México D.F., 21 de diciembre de 1990.
- Moscona, Miriam, "De frente y de perfil: Dolores Castro" en *La Jornada semanal*, supl. cult. de *La Jornada*, México D.F., 29 de abril de 1990, p. 45.
- Murguía Luna, Porfirio. *Los ocho poetas mexicanos. La madurez de la poesía moderna en México*, (Tesis de licenciatura en FFyL), UNAM, México, 1993.
- Ochoa Sandy, Gerardo, "Avilés, Cabral del Hoyo y Dolores Castro, cuentan la historia de su grupo. En los años 50, la crítica tachó de católicos a los ocho poetas mexicanos y los marginó." en *Proceso*, núm.766, México D.F., 8 de julio de 1991, pp.46-49.
- "Obras completas de Dolores Castro" en *Excélsior*, México D.F. a 19 de octubre de 1991.
- "Qué es lo vivido" (s/a) en *Cultura*, supl. cult. de *El Universal*, México, D.F., 27 de noviembre de 1990.
- Rodríguez, Marlín, "Homenaje a dos maestros: una poetisa, un periodista" en *El Universal*, México, D.F., 19 de diciembre de 1990.
- Santana, Gabriela, "Lo vivido de Dolores Castro" en sec. cult. de *Excélsior*, México D.F., 12 de abril de 1990.
- "Serán objeto de reconocimiento a su trayectoria periodística, Dolores Castro y Luis de Cervantes" (s/a) en *Excélsior*, México, D.F., 9 de diciembre de 1990.
- Zacatecas, Bertha, "Dolores Castro: imprudencias del corazón" en *El Nacional*, México, D.F., 2 de abril de 1993.

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

- Agustín, José. *Tragicomedia mexicana. La vida en México de 1940 a 1970*, Planeta, México, 1990.
- Aristóteles. *El arte poética*, trad., int. y notas de Juan David García Bacca, UNAM, México, 1946.
- _____. *Metafísica*, ed. Francisco Larroyo, Porrúa, México, 1996.
- Agnes, Heller. *La revolución de la vida cotidiana*, trad. Gustavo Muñoz, Península, Barcelona, 1982.
- _____. *Sociología de la vida cotidiana*, trad., José Fco. Yvars, Península, Barcelona, 1987.
- Alonso, Amado. *Materia y forma en poesía*, Gredos; Madrid, 1965.
- Alonso, Dámaso. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, Madrid, 1993.
- Alonso, Dámaso y Carlos Bousoño. *Seis calas en la expresión literaria española (prosa, poesía, teatro)*, Gredos, Madrid, 1963.
- Amor, Guadalupe. *Poesías completas (1946-1951)*, CONACULTA, México, 1991.
- Amorós, Andrés. *Introducción a la literatura*, Castalia, Madrid, 1987.
- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*, FCE, México, 1985.
- _____. *La prosa*, Ariel, México, 1998.
- Auerbach, Erich. *Mimesis*, trad. Y. Villanueva, FCE, México, 1950.
- Avilés, Alejandro. *Obra poética*, pról. Dolores Castro, Lotería Nacional, México, 1994.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcin, FCE, México, 1965.
- _____. *El agua y los sueños*, trad. Ida Vitale, FCE, México, 1978.
- _____. *El aire y los sueños*, trad. Ernestina de Champourcin, FCE, México, 1950.
- _____. *El derecho de soñar*, trad. Jorge Ferreiro Santana, FCE, México, 1985.
- _____. *La intuición del instante*, trad. Federico Gorbea, Siglo XX, Buenos Aires, 1973.
- Bajtín, Mijail. *Problemas literarios y estéticos*, Arte y literatura, La Habana, 1986.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*, trad. Nicolás Rosa, Siglo XXI, México, 1989.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Obras selectas. Rimas, Leyendas, Cartas literarias a una mujer, Desde mi celda*, EDIMST LIBROS, Madrid, 2000.
- Benjamin, Walter. *Ensayos escogidos*, trad. H.A. Murena, Ediciones Coyoacán, México, 1999.
- Beristáin, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*, UNAM, México, 1989.
- _____. *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1992.

- Bernárdez, Mariana. *María Zambrano: acercamiento a una poética de la Aurora* (tesis de doctorado) Universidad Iberoamericana, México, 1998.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*, trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis, Paidós, Barcelona, 1992.
- Blanco, José Joaquín. *Crónica de la poesía mexicana*, Katún, México, 1981.
- Block de Behar, Lisa. *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria, Siglo XXI*, Buenos Aires, 1974.
- Bobbio, Norberto. *El existencialismo*, trad. Lore Terracini, FCE, México, 1951.
- Bratosevich, Nicolás. *Métodos de análisis literario*, Hachette, Buenos Aires, 1980.
- Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*, trad. Andrés Bosch, Guadarrama, Madrid, 1974.
- Buxo, José Pascual. *Aspectos de la poética estructural*, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, s/a
- Cabral de Melo Neto, Joao. *Ingeniero de cuchillos*, trad. y pról. de Ángel Crespo, Premià, México, 1982.
- _____. *Poesía y composición*, trad. Víctor Sosa, Universidad Iberoamericana, México, 1999.
- Camus, Albert. *El mito de Sísifo*, trad. Luis Echávarri, Lozada-Alianza, México, 1989.
- Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*, Porrúa, México, 1994.
- Cassirer, Ernst. *Antropología filosófica*, trad. Eugenio Ímaz, FCE, Buenos Aires, 1988.
- Caso, Antonio. *Principios de estética*, SEP, México, 1925.
- Castagnino, Raúl H. *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*, Nova, Buenos Aires, 1979.
- Castellanos, Rosario. "Ideología y literatura" en *Juicios sumarios. Ensayos sobre literatura I*, FCE México, 1984, pp. 72-78.
- Castro, Dolores. "Homenaje a Thelma Nava" en *Periódico de poesía*, México, D.F., Nueva época, núm. 11, otoño de 1995, pp. 74-77.
- Castro Leal, Antonio. *La poesía mexicana moderna*, FCE, México, 1953.
- Cázares Hernández, Laura, Ma. Christen, Enrique Jaramillo et al., *Técnicas actuales de investigación documental*, UAM-Trillas, México, 1990.
- Cicerón. *Tratado de la República. Tratado de las leyes. Catlinarias*, trad. Francisco Navarro y Juan Bautista, Porrúa, México,
- Cobo Borda, Juan Gustavo. *Antología de la poesía hispanoamericana*, FCE, México, 1985.
- Cobo, Diodoro. *Introducción a la filosofía*, Dalmer, México, 1957.
- Cohen, Esther. *El silencio del nombre. Interpretación y pensamiento judío*, Anthropos, Barcelona, 1999.

- Cohen, Jean. *Estructura del lenguaje poético*, trad. Martín Blanco Álvarez, Gredos, Madrid, 1970.
- Coleridge, Samuel Taylor. "De la poesía y el arte" en *Ensayistas ingleses*, trad. Ricardo Baeza, CONACULTA, México, 1992, pp. 157-166.
- _____. "Definiciones filosóficas de poema y poesía, con escolios" en *Ensayistas ingleses*, trad. Ricardo Baeza, CONACULTA, México, 1992, pp. 169-173.
- Correa Pérez, Alicia. "El nacimiento de Octavio Paz en Taller" en *Revista de la Universidad Cristóbal Colón (Veracruz, Ver.)* Año 2 (1991), núm. 4, pp. 27-32.
- Cosío Villegas Daniel, Ignacio Bernal, Alejandra Moreno Toscano et al., *Historia mínima de México*, El Colegio de México, México, 1994.
- Cuesta, Jorge. *Poesía y crítica*, CONACULTA, México, 1991.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de símbolos*, trad. Manuel Silvar, Herder, Barcelona, 1991.
- De Bruyne, Edgard. *La estética Medieval*, Visor, Madrid, s/a.
- De la Cruz, Sor Juana Inés. *Poesía lírica*, ed. José Carlos González Boixo, Rei-México, México, 1993.
- De Luzán, Ignacio. *La poética (ed. de 1737 y 1789)*, Cátedra, Madrid, 1974.
- De Torre, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia*, Guadarrama, Madrid, 1971, t. I.
- De Unamuno, Miguel. *Autodiálogos*, Aguilar, Madrid, 1959.
- _____. *Del sentimiento trágico de la vida. La agonía del cristianismo*, intr. Ernst Robert Curtius, Porrúa, México, 1990.
- Dilthey, Wilhelm. *Poética. Imagen del poeta. Las tres épocas de la estética moderna y su problema actual*, trad. Elsa Tebermig, Losada, Buenos Aires, 1961.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, trad. Enrique Pezzoni, Siglo XXI, México, 1989.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*, trad. José Esteban Calderón, FCE, México, 1988.
- Eco, Umberto. *La obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*, trad. Francisca Perujo, Seix Barral, Barcelona, 1965.
- Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*, trad. Tomás Segovia, Era, México, 1972.
- Eliot, T.S. "La función social de la poesía." en *T. S. sobre poesía y poetas*, trad. Marcelo Cohen, Icaria, Barcelona, 1992, pp. 11-22.
- _____. "Religión y literatura" en Willbur Scott, *Principios de crítica literaria*, trad. Jaume Reig, Laia, Barcelona, 1974.

- Enríquez Ureña, Pedro. *Obra crítica*, FCE, México, 1960.
- Espejo, Miguel. *Senderos en el viento*, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1985.
- EZLN. *Documentos y comunicados*, pról. Antonio García de León, Era, México, 1994, t. 1.
- Fernández H. Pelayo. *Estilística. Estilo, figuras retóricas, tropos*, Porrúa, Madrid, 1975.
- Frenández Moreno, César. *Introducción a la poesía*, FCE, México, 1962.
- Franco, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*, Ariel, Barcelona, 1975.
- Fromm, Erich. *El arte de amar*, trad. Noemí Rosenblatt, Paidós, México, 2000.
- Gadamer, Hans-Georg. *Estética y hermenéutica*, trad. Antonio Gómez Ramos, int. Ángel Gabilondo, Tecnos, Madrid, 1996.
- _____. *Poema y diálogo*, trad. Daniel Najmías y Juan Navarro, Gedisa, Barcelona, 1993.
- García Berrio, Antonio y Teresa Hernández Fernández. *La poética: tradición y modernidad*, Síntesis, Madrid, 1988.
- Gili Gaya, Samuel. *Curso superior de sintaxis española*, Bibliograf, Barcelona, 1994.
- Gorostiza, José. *Muerte sin fin y otros poemas*, SEP, México, 1983.
- Gottfried, Benn, "Problemas líricos" en *El poeta y su trabajo*, UAP, Puebla, 1985, t.4, pp. 65- 96.
- Gómez Bedate, Pilar. *Introducción a la poesía lírica*, Promociones y publicaciones universitarias, Barcelona, 1990.
- González Lanuza, Eduardo. *Variaciones sobre la poesía*, Sudamericana, Buenos Aires, 1959.
- González Muela, Joaquín. *Gramática de la poesía*, Planeta-Universidad, Barcelona, 1976.
- González Ochoa, César. *La música del universo*, UNAM, México, México, 1994.
- Grupo "M". *Retórica general*, trad. Juan Victorio, Paidós, Barcelona, 1987.
- Guerrero, Gustavo. *Teorías de la lírica*, FCE, México, 1998.
- Hamburger, Michael. *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna, de Baudelaire a los años sesenta*, trad. Miguel Ángel Flores, FCE, México, 1991.
- Hegel, W.F. Georg. *Estética. La poesía*, trad. Alfredo Llanos, Siglo XX, Buenos Aires, 1985.
- Heidegger, Martín. *Hölderlin y la esencia de la poesía*, trad. y pról. Samuel Ramos, FCE, México, 1958.
- _____. *Introducción a la metafísica*, trad. Ángela Ackermann Pilári, Gedisa, Barcelona, 1987.
- Hernández, José Antonio y Ma. del Carmen García Tejera, *Historia breve de la retórica*, Síntesis, Madrid, 1994.
- Hernández, Efrén. *Obras*, pról. Alf Chumacero, FCE, México, 1965.
- Hessen, Johannes. *Teoría del conocimiento*, trad. José Gaos, Losada-Océano, México, 1997.
- Horacio. *Epístolas (libros I y II) y arte poética*, trad. Tarcicio Herrera, UNAM, México, 1974.
- Huidobro, Vicente. *Poética y estética*, selec. y pról. Vicente Quirarte, UNAM, México, 1994.

- Jacobson, Roman. *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*, trad. Mónica Mansour, FCE, México, 1992.
- _____. *Ensayos de poética*, trad. Juan Almela, FCE, México, 1977.
- _____. *El marco del lenguaje*, trad. Tomás Segovia, FCE, México, 1988.
- Jaspers, Karl. *Iniciación al método filosófico*, trad. Luisa Pérez, Espasa-Calpe, Madrid, 1997.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, trad. Ma. D. Mounton y V. García Yebra, Gredos, Madrid, 1976.
- Kierkegaard, Sören. *El concepto de angustia*, Espasa-Calpe, México, 1994.
- Laiva, Raúl. *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*, UNAM, México, 1959.
- Lázaro Carreter, Fernando y Evaristo Correa Calderón. *Cómo se comenta un texto literario*, Publicaciones cultural, México, 1985.
- _____. *De poética y poéticas*, Cátedra, Madrid, 1990.
- Le Guern, Michel. *La metáfora y la metonimia*, trad. Augusto de Gálvez-Cañero, Cátedra, Madrid, 1976.
- Levin, Samuel R. *Estructuras lingüísticas en la poesía*, trad. Julio Rodríguez-Puértolas, Cátedra, Madrid, 1974.
- López, Aralia. *La espiral parece un círculo*, UAMI, México, 1991.
- López-Casanova, Arcadio. *El texto poético. Teoría y metodología*, Colegio de España, Salamanca, 1974.
- López Velarde, Ramón. *La suave patria y otros poemas*, SEP, México, 1983.
- Lukacs, Georg. *El alma y las formas. Teoría de la novela*, trad. Manuel Sacristán, Grijalbo, México, 1985.
- Machado, Antonio. *Juan de Mairena*, Alianza editorial, Madrid, 1981.
- Marc, André, S. J. *El ser y el espíritu*, trad. Antonio Puigcerver, Gredos, Madrid, 1962.
- Maritain, Jacques. *Introducción general a la filosofía*, trad. Leandro de Sesma, Club de lectores, Buenos Aires, 1960.
- Martínez, José Luis. *Literatura mexicana del siglo XX (1910-1949)*, CONACULTA, México, 1990.
- Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, trad. Juan García Ponce, Joaquín Mortiz, México, 1968.
- Marchescou, Mircea. *El concepto de literariedad. Ensayo sobre las posibilidades teóricas de una ciencia de la literatura*, trad. Laura Cobos, Taurus, Madrid, 1979.
- Matute, Álvaro. "El Ateneo de la juventud: grupo, asociación civil, generación" en *Revista de la Universidad Cristóbal Colón* (Veracruz, Ver.) año 4 (1983), núm. , pp. 41-50.

- Mayoral, José Antonio. *Pragmática de la comunicación literaria*, Arco/Libros, Madrid, 1999.
- Ménard, René. *Análisis estructural del texto poético*, trad. Amanda Fons, Rodolfo Alonso editor, Buenos Aires, 1973.
- Meyer, Lorenzo. "La encrucijada" en *Historia general de México*, El Colegio de México, México, 1981, t. 2, pp. 1273-1355.
- Milton, John. *El paraíso perdido*, trad. Esteban Pujals, Cátedra, Madrid, 1998.
- Monsiváis, Carlos. *Poesía mexicana II 1915-1979*, Promexa editores, México, 1979.
- _____. *La poesía mexicana del siglo XX*, Empresas editoriales, México, 1966.
- _____. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en *Historia general de México*, El Colegio de México, México, 1987, t.2, pp. 1375-1548.
- Montes de Oca, Francisco. *Teoría y técnica de la literatura*, Porrúa, México, 1996.
- Mounin, Georges. *Poesía y sociedad*, trad. F.F. Monjardín, Buenos Aires, 1962.
- Navarro Tomás, Tomás. *Arte del verso*, Compañía general de ediciones, México, 1959.
- Núñez Ramos, Rafael. *La poesía*, Síntesis, Madrid, 1992.
- Ocampo, Aurora, Miriam Jarmy et al. *Diccionario de escritores mexicanos*, UNAM, México, 1988, t.1.
- Ortega y Gasset, José. *En torno a Galileo*, Revista de Occidente, Madrid, 1956.
- _____. *El tema de nuestro tiempo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1955.
- _____. *La deshumanización del arte. Velázquez. Goya*, Porrúa, México, 1992.
- Parafso, Isabel. *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Gredos, Madrid, 1985.
- Parra, Nicanor. *Poesía y antipoesía*, ed. Hugo Montes brunet, Castalia, Madrid, 1994.
- Paz, Octavio, Alf Chumacero, Homero Aridjis y José Emilio Pacheco. *Poesía en movimiento*, SEP, México, 1985, (col. Lecturas mexicanas, Segunda serie, núm. 4).
- _____. *Corriente alterna*, Siglo XXI, México, 1967.
- _____. *El arco y la lira*, FCE, México, 1972.
- _____. *El ogro filantrópico*, Joaquín Mortiz, México, 1979.
- _____. *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Seix Barral, México, 1998.
- _____. *Libertad bajo palabra*, SEP-FCE, México, 1983.
- _____. *Las peras del olmo*, Seix Barral, Barcelona, 1990.
- _____. *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1981.
- Paz, Octavio y Luis Mario Schnider. *México en la obra de Octavio Paz. Generaciones y semblanzas*, FCE, México, 1987, t.2.

- Pellicer, Carlos. *Hora de junio y práctica de vuelo*, SEP, México, 1984.
- Peñalosa, Javier. *Paso de la memoria*, Ecuador 0° 0' 0'', Revista de poesía universal, México, 1966.
- Pessoa, Fernando. *Antología poética*, trad. e int. Árgel Crespo, Espasa-Calpe, Madrid, 1989.
- Pfeiffer, Johannes. *La poesía*, trad. Margit Frenk, FCE, México, 1959, (col. Breviarios, núm. 41)
- Plamenatz, John. *La ideología*, trad. Paloma Villegas y David Huerta, FCE, México, 1983.
- Platón. *Diálogos*, intr. Francisco Larroyo, Porrúa, México, 2000.
- Poe, Edgar Allan. *La filosofía de la composición seguida de El cuervo*, trad. Ignacio Mariscal et. al., Ediciones Coyoacán, México, 1997.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid, 1989.
- Pound, Ezra. *Arte y poesía*, trad. José Vázquez, Joaquín Mortiz, México, 1970.
- Rey, Juan R.P. *Preceptiva literaria*, Sal Terrae, Santander, 1977.
- Rilke, Rainer María. *Cartas a un joven poeta*, trad. Bernardo Ruiz, Premà, México, 1987.
- Rimbaud, Arthur, "El poeta como vidente" en Adolfo Sánchez Vázquez, *Textos de estética y teoría del arte*, UNAM, México, 1991, p. 402.
- Romero de Solís, Diego. *Poésis. Sobre las relaciones entre filosofía y poesía desde el alma trágica*, Taurus, Madrid, 1981.
- Sabines, Jaime. *Poesía amorosa*, selec. y pról. Mario Benedetti, Seix Barral, México, 2000.
- Salinas, Pedro, "Lenguaje y tiempo" en *Antología de textos sobre lengua y literatura*, UNAM, México, 1999.
- Santa Biblia*, ver. de Casiodoro de Reina (1569), rev. Cipriano de Valera (1602), Holman bible publishers, Nashville, 1989.
- Scott, Willbur. *Principios de crítica literaria*, trad. Jaume Reig, Laia, Barcelona, 1974.
- Sebeok, Thomas A. *Estilo del lenguaje*, trad. Ana María Gutiérrez, Cátedra, Madrid, 1974.
- Seco, Rafael. *Manual de gramática española*, Madrid, 1988.
- Shelley, Percy Bysshe, "En defensa de la poesía" trad. Ignacio Quirarte, en *El placer y la zozobra. El oficio de escritor*, UNAM, México, 1996.
- Sheridan, Guillermo. *Índices de contemporáneos*, UNAM, México, 1988.
- Shklovski, Víctor. "El arte como artificio" en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. Ana María Nethol, Siglo XXI, México, 1987, pp. 55-70.
- Sicilia, Javier. *Poesía y espíritu*, UNAM, México, 1998.

- Soria Fuentes, Netzahualcóyotl. *Las sutiles herramientas de la perfecta gracia (análisis de El manto y la corona de Rubén Bonifaz Nuño)* Tesis de licenciatura ENEP-Acatlán-UNAM, México, 1996.
- Souto, Arturo. *El lenguaje literario*, Trillas, México, 1985.
- _____. *Literatura y sociedad*, ANUIES, México, 1973.
- Spang, Kurt. *Ritmo y versificación. Teoría y práctica del análisis métrico y rítmico*, Universidad de Murcia, Murcia, 1983.
- Spitzer, Leo. *Estilo y estructura en la literatura española*, int. Fdo. Lázaro Carreter, Gredos, Barcelona, 1980.
- Stevens, Wallace. *El ángel necesario. Ensayos sobre la realidad y la imaginación*, trad. A. J. Desmonts, Visor, Madrid, 1994.
- _____. *El elemento irracional en la poesía*, trad. Patricia Gola, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1987.
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía latinoamericana*, FCE, México, 1985.
- Taller 1938-1940*, México, FCE, 1982, (Col. Revistas literarias mexicanas modernas), ts. 1-4.
- Todorov, Tsvetan. *Crítica de la crítica*, trad. José Sánchez Lecuna, Paidós, Barcelona, 1991.
- _____. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. Ana Ma. Nethol, Siglo XXI, México, 1987.
- Tomachevski, Boris. *Teoría de la literatura*, trad. Marcial Suárez, pról. Fernando Lázaro Carreter, Akal, Madrid, 1982.
- Treviño, Julio C. *Antología Mascarones. Poetas de la Facultad de Filosofía y Letras*, Imprenta universitaria, México, 1974.
- Valdés, Héctor. *Poetisas mexicanas. Siglo XX*, UNAM, México, 1976.
- Valéry, Paul. *Introducción a la poética*, trad. y edición de Rodolfo Alonso, Buenos Aires, 1975.
- _____. *Teoría poética y estética*, trad. Visor, Madrid, 1990.
- Vasconi, Rubén. *Origen y esencia del conocimiento en la fenomenología existencial*, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 1967.
- Vela, Arqueles. *Análisis de la expresión literaria*, Porrúa, México, 1987.
- Verani, Hugo. *Las vanguardias literarias en hispanoamérica*, FCE, México, 1990.
- Villaurreutía, Xavier, "Introducción a la poesía mexicana" en *Obras*, FCE, México, 1966, pp.764-772.

- Villoro, Luis. *La significación del silencio*, Casa de la Cultura de Jalisco, Guadalajara-México, 1960.
- Vitier, Cintio. *Poética*, Imprenta Nacional, La Habana, 1961.
- Wallace Stevens, "El noble jinete y el sonido de las palabras" en *El poeta y su trabajo*, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1983, t.2, pp. 63-87.
- Wellek, René y Austin Warren. *Teoría literaria*, trad. José Ma. Gimeno, Gredos, Madrid, 1993.
- Xirau, Ramón. *Palabra y silencio*, Siglo XXI, México, 1993.
- _____. *Poesía y conocimiento*, Joaquín Mortiz, México, 1978.
- Yllera, Alicia. *Estilística, poética y semiótica literaria*, Alianza, Madrid, 1979.
- Zambrano, María. *De la aurora*, Turner, Madrid, 1986.
- _____. *El hombre y lo divino*, FCE, México, 1973.
- _____. *Filosofía y poesía*, FCE, México, 1996.
- Zavala, Iris M. *La angustia y la búsqueda del hombre en la literatura*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1965.