La Experiencia Literaria

NÚM. X, DICIEMBRE DE 2001

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

La experiencia literaria

Directora.
Eugenia Revueltas

Secretario de redacción
Arturo Souto

Consejo editorial
Arturo Souto, Manuel de Ezcurdia, Jorge López Páez, Marcela Palma, Seymour Menton, Herón Pérez Martínez, Eugenia Revueltas

Ayudante de redacción
Tania Jiménez

Cuidado de la edición
Eduardo Clavé

DR © 2001, Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria. 04510, México D.F.
Impreso y hecho en México
ISSN: 1405-1036

Sumario

Presentación 5

Investigación
El prisma del tiempo: Antonio Núñez de Miranda, confesor de sor Juana, y las miradas vicarias. *Dolores Bravo* 9
Poética y reflexión sobre el lenguaje. *Benjamín Barajas* 39

Ensayo monográfico
La influencia de los barrocos en Gorostiza (y algunos apuntes sobre Hegel). *Evodio Escalante* 89
Jorge Cuesta o el nacionalismo como misantropía, *Augusto Isla* 111
Presencia barroca en Xavier Villaurrutia y Elías Nandino. *Marcela Palma* 127

Ensayo vario
Calderón en los escenarios *de México*, 1980-1999. Una reflexión sobre la representación del texto de D. Pedro Calderón de la Barca. *Horacio José Almada* 135

Polémica
Mujer y literatura en el ocaso del siglo XX. *Tania Jiménez*. 175
¿Literatura femenina o de género? Entrevistas al público lector 179
Antología literaria 189

Reseña
Voces de lo cotidiano: *Buenos días, Zenón* de Rogelio Riverón. *Tania Jiménez* 199
Inteligencia, soledad en llamas: Gorostiza en su obra. *José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe* de Evodio Escalante. *Tania Jiménez* 203

Creación (suplemento)
Sobre todas las cosas (fragmento) *Ximena Sánchez* 209

Poética y reflexión sobre el lenguaje

Benjamín Barajas

> 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 poéticas[2] y surgen de una misma intención: imitan la naturaleza mediante una técnica y responden a un artificio, por eso son representaciones indirectas de la realidad. Éste es el sentido que Aristóteles quería darle en su obra y es la

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

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

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 Jacobson —compañero de viaje de Tomachevski— se interesará por algo más específico, y esto es que la poética debe elucidar los mecanismos de construcción

[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, (Cfr. 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. de 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] Cfr. Alicia Yllera, *Estilística, poética y semiótica literaria*, p. 72.

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.

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 al 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 establecidas por un químico[...] las leyes de la poesía nunca serán justas si no son elaboradas por poetas."[11]

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

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

[11] *Ibid.*, p. 194.

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 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 prin-

[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.

cipio 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 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

[15] *Cfr.* 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 estudios del hombre y de su historia." *Op. cit.* p. 24.

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 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.
>
> 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,

[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. Gimate-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).

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 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

[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.

el sentido, para lograr que éstas muestren lo que esconden.[21] Los poetas, ahora, se convierten en una especie de sacerdotes o magos que ofician 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 dicha.

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 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

[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.

[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*, Bilbao, Mensajero, s/f, p. 417.

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.

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 cons-

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

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

cientes 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 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

[26] *Ibid.*, p. 314.

[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] *Cfr.* Paul Valéry, *Teoría poética y estética*, p. 14.

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 una 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 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.

[30] *Ibid.*, p. 31.

[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.

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.

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 puden 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

[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 mentido? 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] *Cfr.* Octavio Paz, *La otra voz*, pp. 31-37.

[37] *Cfr.* Octavio Paz, *Las peras del olmo*, p. 101.

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

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 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,

[39] Entrevista realizada por nosotros.

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.

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,

[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.

[42] *Idem*.

es 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]

Un desarrollo más sistemático sobre el pensamiento poético de nuestra

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

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

[45] Pedro Antonio Armendáriz, *op. cit.*, p. 63.

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 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

[46] "La dimensión de la lengua en su función creativa, emotiva y esencial" en *Obras completas*, p. 139.
[47] *Ibid.*, p. 142.

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 Bañuelos, 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,
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

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

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 monosílabas 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.

El creacionismo teoriza con fervor sobre el tema y Vicente Huidobro no vacila en ubicar al poeta como el segundo de abordo 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

[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 hechos 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] *Cfr.* Javier Sicilia, *Poesía y espíritu*, p. 27.

[51] *Ibid.*, p. 31.

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 a 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.

Sintiendo
estas palabras mías apuntalándolo
en medio de mi cuerpo.

(*La tierra está sonando*, p. 46)

[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] *Cfr.* 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.

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 isotópico[56] 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 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.

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

[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.

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,** *al abrir la boca,*		una bocanada de misterio
Tercera		sintiendo	estas palabras mías apuntalándolo 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 apuntalándolo/ 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 indisociable 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 Gennette:

> 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]

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

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 ayeres, anhelando futuro
empozamos 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 obediente", los

[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.

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 "empozando" 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 poeta nace o se

[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.

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.

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

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

[63] *Ibid.*, p. 78.

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

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 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

[65] Paul Valéry, *op. cit.*, p. 85.

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:

El pavo real
Pavo real, largo fulgor
por el gallinero demócrata
pasas como una procesión...

[66] Entrevista realizada por nosotros.
[67] Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 108.
[68] *Ibid.*, p. 111.

El saúz
Tierno saúz casi oro,
casi ámbar,
casi luz...

Sandía
Del verano, roja y fría
carcajada,
rebanada de sandía.

Esta influencia, si no fue explícita en nuestra autora, sí se percibe de una manera indirecta. Los poetas posteriores a Tablada optaron por la mesura e hicieron uso de ese pincel fino del que hablaba Villaurrutia. Fue el caso de Ramón López Velarde, de Efrén Rebolledo[69] 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

[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).

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 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 mesura, a la contención lírica y a la media luz.[72] 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.

[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*.

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 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	serpentean
música de tinieblas	húmedas
piedras lanzadas	encendidas
amplias	

[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."

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." Estos 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 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:

[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.

Son de esas colas que el ratón esconde
Hablar, hablar.
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 en 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 de conciencia social e

[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.*

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 preconstruidos 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.

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

[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] *Cfr.* 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.

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.
¡Siempre habrá pobres, cállense!

(*Soles*, p. 88)

[82] Pedro Antonio Armendáriz, *op. cit.*, p. 25.

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 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?

[83] San Lucas 6, 21-22.

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

[84] Entrevista realizada por nosotros.

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, 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 procedi-

[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.

[87] *Cfr.* 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.

miento 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 intuidas."[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 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 particular[90] 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:

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

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

[90] *Cfr.* Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 582.

> 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 común[92] 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 Jacobson para quien "*La función poética* —entendida como el uso particular que hace del lenguaje el creador— *proyecta el 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 seleccio-

[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 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 Jacobson, "La lingüística y la poética" en Thomas A. Debeok, *Estilo del lenguaje*, p. 138.

na 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 complementan 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
  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)

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

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.

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 otro 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.

[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."

[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.

2.5 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 desviación[97] de la norma[98] como un recurso que hace posible los cambios en el uso corriente de la lengua. La *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 esenciales[100] —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 máxi-

[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. *Cfr.* Grupo M, *Retórica general*, p. 82.

[99] Arturo Souto, *op. cit.*, p. 25.

[100] *Cfr.* Grupo M, *op. cit.*, p. 73.

mo 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 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

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

[102] *Ibid.*, p. 48.

[103] *Ibid.*, pp. 79-80.

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:

Rutina[104]

¿Se habrán acostumbrado los pájaros?
Tomar impulso, y luego el aire,
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 siembra 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 antefuturo de indicativo: "¿Se **habrán acostum-**

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

brado...?" 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 sensualimo 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 otro 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 trasforma 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.