

EL CANTO DEL ZENZONTLE

Aproximaciones críticas a la obra de Dolores Castro

Coordinadoras
Gloria Vergara
Ada Aurora Sánchez



UNIVERSIDAD DE COLIMA

El canto del zenzontle

Aproximaciones críticas
a la obra de Dolores Castro

enfoque académico

UNIVERSIDAD DE COLIMA

Dr. Christian Jorge Torres Ortiz Zermeño, Rector

Mtro. Joel Nino Jr, Secretario General

Mtro. Jorge Martínez Durán, Coordinador General de Comunicación Social

Mtra. Ana Karina Robles Gómez, Directora General de Publicaciones

El canto del zenzontle

Aproximaciones críticas a la obra de Dolores Castro

Coordinadoras
Gloria Vergara Mendoza
Ada Aurora Sánchez Peña



UNIVERSIDAD DE COLIMA

© UNIVERSIDAD DE COLIMA, 2023
Avenida Universidad 333
Colima, Colima, México
Dirección General de Publicaciones
Teléfonos: (312) 31 61081 y 31 61000, ext. 35004
Correo electrónico: publicaciones@ucol.mx
<http://www.ucol.mx>

Derechos reservados conforme a la ley
Publicado en México | *Published in Mexico*

ISBN electrónico: 978-607-8814-82-4

DOI 10.53897/LI.2023.0021.UCOL
5E.1.1/32200/023/2023 Edición de publicación no periódica



Este libro está bajo la licencia de Creative Commons, Atribución – NoComercial - CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)
Usted es libre de: Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato. Adaptar: remezclar, transformar y construir a partir del material bajo los siguientes términos: Atribución: Usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante. NoComercial: Usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. CompartirIgual: Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

You are free to: Share: copy and redistribute the material in any medium or format. Adapt: remix, transform, and build upon the material under the following terms: Attribution: You must give appropriate credit, provide a link to the license, and indicate if changes were made. You may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses you or your use. NonCommercial: You may not use the material for commercial purposes. ShareAlike: If you remix, transform, or build upon the material, you must distribute your contributions under the same license as the original.

Proceso editorial certificado con normas ISO desde 2005
Dictaminación y edición registradas en el Sistema Editorial Electrónico PRED
Registro: LI-012-23
Recibido: Junio de 2023
Publicado: Octubre de 2023

Dolores Castro a los ocho años



Fuente: Archivo familiar.

Índice

Introducción	11
“A la sombra de las palabras”. Formación y colaboración de Dolores Castro y Los Ocho Poetas Mexicanos, con los intelectuales católicos en torno a <i>Ábside. Revista de Cultura Mexicana</i>	21
<i>Irma Guadalupe Villasana Mercado</i>	
Dolores Castro y los escritores del exilio español en México	35
<i>José Manuel González Freire</i>	
Dolores Castro en <i>10 mujeres en la poesía mexicana del siglo XX</i> (compilación de Griselda Álvarez Ponce de León). Simbología e imagen poética	51
<i>Ma del Carmen Zamora Chávez</i>	
Conflicto y memoria histórica en <i>La ciudad y el viento</i> de Dolores Castro	63
<i>Alexis Ortiz</i>	
Dos visiones femeninas de las guerras civiles en México: <i>Cartucho</i> y <i>La ciudad y el viento</i> , entre micronarrativas y literatura testimonial	81
<i>Diana Érika Cruz Jiménez</i>	
Primero en tiempo, primero en perfilar una poética: “El árbol fugitivo” de Dolores Castro	107
<i>Jorge Asbun Bojalil</i>	
El acontecimiento poético en “Las palabras” y “Ausencia” de Dolores Castro	121
<i>Sonja Stajnfeld</i>	

La mismidad en las poéticas de Dolores Castro y Jaime Sabines	139
<i>Nohemí Yesenia Zúñiga Preciado</i>	
Luz e iridiscencia en la poesía de Dolores Castro y Gloria Gervitz	159
<i>Félix Alejandro Delgadillo Zepeda</i>	
Memoria y creación poética en Griselda Álvarez y Dolores Castro	175
<i>Krishna Naranjo Zavala</i>	
<i>Ada Aurora Sánchez Peña</i>	
El mar como puente en la poesía de Dolores Castro y Efrén Rodríguez	195
<i>Omar David Ávalos Chávez</i>	
<i>Karla Janett Andonegui Cruz</i>	
Donde se bifurcan las voces. Diálogo entre <i>Oleajes</i> de Dolores Castro y <i>Agua Total</i> de José Barocio	211
<i>Mayra Guadalupe Vázquez Laureano</i>	
Reseñas curriculares.....	229

Dolores Castro a los 23 años



Fuente: Archivo familiar.

Introducción

Este libro tiene su origen en el encuentro literario *El canto del zenzontle: homenaje a Dolores Castro*, realizado del 4 al 6 de mayo de 2022 por el Cuerpo Académico UCOL-CA-49, “Rescate del Patrimonio Cultural y Literario”, de la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima. En el evento participaron estudiantes de posgrado, profesores e investigadores de dicha institución, al igual que del Centro de Actualización del Magisterio, Zacatecas; la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas; la Universidad Autónoma del Estado de México y la Universidad de Akron, Estados Unidos. El objetivo, tanto del evento como de esta publicación, es rendir homenaje a la escritora Dolores Castro, analizando su obra y las relaciones que entabló con otros escritores y grupos literarios, así como sus aportes en general a la literatura y la cultura mexicanas.

Dolores Castro nació en la ciudad de Aguascalientes, el 12 de abril de 1923, y murió el 30 de marzo de 2022, en la Ciudad de México. Fue una de las poetisas mexicanas fundacionales y ocupó un lugar decisivo en el impulso y desarrollo de las letras mexicanas del siglo XX, junto con Concha Urquiza, Rosario Castellanos y Enriqueta Ochoa. Estudió derecho y literatura. Fue editora y guionista de radio y televisión. Se desempeñó como profesora e impartió talleres literarios hasta el final de sus días. Entre otros reconocimientos obtuvo el Premio Nacional de Poesía de Mazatlán 1980, Premio Iberoamericano de Poesía “Ramón López Velarde” 2013, Premio Nacional de Ciencias y Artes en Literatura y Lingüística 2014, y la Medalla “José Emilio Pacheco” 2016. Algunos de sus poemarios son: *El corazón transfigurado*, *Qué es lo vivido*, *Tornasol*, *Íntimos huéspedes* y *Oleajes*.

El canto del zenzontle. Aproximaciones críticas a la obra de Dolores Castro está conformado por doce capítulos: tres enmarcan el contexto en el que la poeta Dolores Castro se formó, convivió y compartió espacios culturales; dos se adentran en el análisis narrativo de la novela *La ciudad y el viento*; dos se centran en el análisis de la poesía de Castro, y cinco más realizan un estudio comparativo entre la poesía de Dolores Castro y la de Gloria Gervitz, Jaime Sabines, Griselda Álvarez, Efrén Rodríguez o José Barocio. Veamos una breve descripción de cada capítulo.

“A la sombra de las palabras’. Formación y colaboración de Dolores Castro y Los Ocho Poetas Mexicanos, con los intelectuales católicos en torno a *Ábside. Revista de Cultura Mexicana*”, de Irma Guadalupe Villasana Mercado, nos presenta el contexto histórico literario en el que el Grupo de los Ocho, conformado por Alejandro Avilés, Roberto Cabral del Hoyo, Rosario Castellanos, Efrén Hernández, Honorato Ignacio Magaloni, Octavio Novaro, Javier Peñalosa y Dolores Castro, se dio a conocer a través de *Ábside*. La revista, encabezada por Gabriel y Alfonso Méndez Plancarte, era “el órgano principal de difusión del catolicismo, de 1937 a 1979”, y del humanismo católico que, según Villasana, dio “apertura a otras expresiones discursivas disidentes al catolicismo”, pero que, en opinión de Roberto Cabral, les perjudicó ante la crítica literaria canónica que los tachó de “mochos”. Sin embargo, como señala Villasana Mercado, Los Ocho Poetas compartían, más que el catolicismo, el humanismo y la formación clásica; perseguían más bien “la contemplación de la naturaleza como medio de acceso a lo trascendental, ominoso, desde una perspectiva existencialista”.

En el capítulo “Dolores Castro y los escritores del exilio español en México”, José Manuel González Freire destaca tres tipos de exilio: el interno, el forzoso y el laboral. El primero, que se relaciona de manera directa con la poeta, señala la invisibilización y la falta de reconocimiento de los intelectuales en el seno de su cultura; el segundo se refiere a motivos políticos, y el tercero está vinculado a razones económicas. A partir de la idea de los tres exilios, el investigador aborda la relación que tuvo Dolores Castro con los intelectuales mexicanos y con los españoles exiliados en México a raíz de la Guerra Civil Española y la dictadura del general Francisco Franco.

El estudio inicia con una reseña bio-bibliográfica de la poeta mexicana que señala los diversos espacios en los que se desarrolló como docente, locutora y promotora de la literatura. Luego se detiene en el Grupo de los Ocho y la revista *Ábside* en donde participó Castro. Destaca asimismo la amistad con Rosario Castellanos y su viaje a España. En el segundo exilio, González Freire marca la llegada de los españoles a México y la relación de maestro-alumna que sostuvo Dolores con algunos de ellos como León Felipe, Ramón Xirau y Luis Cernuda. Con esto, asegura González Freire, la poeta supo fusionar los saberes y aportó a la cultura, la riqueza de una tradición hispánica presente en la literatura mexicana.

A partir de los poemas “Piedra” y “Fuego nuevo”, Ma del Carmen Zamora Chávez, en “Dolores Castro en *10 mujeres en la poesía mexicana del siglo XX* (compilación de Griselda Álvarez Ponce de León). Simbología e imagen poética”, analiza el alcance artístico de estos dos poemas, subrayando su carácter simbólico, asociado a una reflexión filosófica acerca del tiempo y la hondura existencial. Castro comparte con “su lector el asombro por el tiempo, las transiciones y cómo estas están presentes en todo momento de la vida”. A manera de introducción en su capítulo, Zamora describe lo que representó la antología de Griselda Álvarez como crisol de voces emblemáticas de la poesía en la década de los setenta, entre las cuales figuran Dolores Castro, Rosario Castellanos y Margarita Michelena, por citar algunas. Vista en el marco de una generación literaria intrépida a su modo, Dolores Castro tiende, como la propia Griselda Álvarez y otras literatas de su tiempo, a la reflexividad y al ensimismamiento.

Prueba de la profunda vocación literaria de Dolores Castro, más allá de la poesía, es su novela *La ciudad y el viento* (1962), obra que estudia Alexis Ortiz en el capítulo “Conflicto y memoria histórica en *La ciudad y el viento* de Dolores Castro”, y a partir del cual el autor reflexiona en torno a las características y aportes de esta novela que, ante los ojos de la crítica literaria, no ha tenido la recepción que se merece. Como apunta Alexis Ortiz, *La ciudad y el viento* se enmarca en las novelas que retoman el tema de la Cristiada, acontecimiento por demás decisivo en la historia de México, en particular para la zona Centro-Occidente que se vio envuelta,

con mayor énfasis, en un conflicto que involucró al gobierno, a la Iglesia y la sociedad civil. Con acierto, el autor descubre que las críticas en torno a esta novela se resumen en dos tipos: las que le señalan la falta de posicionamiento moral ante los acontecimientos históricos que refiere, y las que identifican en la obra una estructura decimonónica, así como carencia de recursos narrativos. Sin embargo, defiende Alexis Ortiz, “los críticos y sus juicios son debatibles y la novela, por el contrario, se acerca a la historia, sus eventos y agentes con técnica innovadora, adaptando al texto literario recursos conceptuales y teóricos de la, en ese entonces, desconocida memoria histórica.”

Diana Érika Cruz Jiménez desarrolla en “Dos visiones femeninas de las guerras civiles en México: *Cartucho* y *La ciudad y el viento*, entre micronarrativas y literatura testimonial” un capítulo de naturaleza comparativa entre dos novelas que abordan, en un caso, el tiempo de la Revolución Mexicana, y, en otro, la Cristiada. Así, pone en diálogo obras que corresponden a escritoras de extrema sensibilidad en quienes palpita la vivencia estética, intimista, de manera permanente: Campobello y Castro. En su capítulo, Cruz Jiménez señala la hibridación de estas literaturas de corte testimonial y en el linde de lo que Peter Burke llama las micronarrativas. Las novelas en cuestión hacen visible el “reconocimiento del ser histórico, el ser que escribe y que es parte de un contexto, de una realidad vivida, percibida e interpretada”. Desde la perspectiva de Diana Érika Cruz, las novelistas que estudia retrataron personajes femeninos en medio de circunstancias adversas, rodeados de guerra, para disipar la idea común acerca de las mujeres con respecto a su carácter sumiso y poco arrojado. Por ello, estamos ante escritoras que subvierten tendencias y, sin mayores aspavientos, orientan una mirada alterna de las y los lectores sobre acontecimientos históricos muy estudiados.

Jorge Asbun Bojalil, en su capítulo “Primero en tiempo, primero en perfilar una poética: ‘El árbol fugitivo’ de Dolores Castro”, nos revela que “El árbol fugitivo” es el primer poema que publicó, en septiembre de 1948, la poeta hidrocálida, y no “El corazón transfigurado”, como se creía. Con base en una investigación archivística y, en su momento, en un acercamiento profundo a la escritora,

Asbun identificó en 2017 textos de Lolita Castro que no habían sido considerados en antologías, entre los cuales se encontraba “El árbol fugitivo”, un texto de veta filosófica y de particular interés por sus ramificaciones interpretativas. Desde la teoría de la Estilística, de Dámaso y Amado Alonso, Asbun detalla los elementos expresivos del poema, así como la visión de mundo que se desprende de los versos de Lolita Castro. De esta forma, el autor visibiliza el carácter simbólico del agua, el aire, la tierra y el fuego y su correlación con el mundo prehispánico, pero también hace ver cómo el canto de la voz lírica “se transforma en desesperación, en un golpe sonoro que acompaña, quizá los últimos impulsos de vida”.

Con el capítulo “El acontecimiento poético en ‘Las palabras’ y ‘Ausencia’ de Dolores Castro”, Sonja Stajnfeld nos plantea el abordaje de dos poemas de Lolita desde un original punto de vista, toda vez que se propone analizar cómo opera la metáfora como *acontecimiento poético*, en la consideración de que toda metáfora, según apunta la autora, genera “cambios racionales y emocionales en los lectores”. El poder liberador, expansivo de las metáforas, y en particular de las que crea Dolores Castro, provocan un acontecimiento de reactualización del hecho poético, desde lo semántico y asociativo. Las palabras, en el poema del mismo título, se configuran inconmensurables, apoteósicas, unidas en cierto modo al dolor, el tiempo, la intensidad de una vivencia, como sugiere la estudiosa. En el caso de “Ausencias”, se vivencializa “que las ciudades asfixian lo humano en las personas”, pero, incluso así, se “clama, suplica, por una interacción humana, por un rastro de humanidad, el cual no aparece...”. De honda sensibilidad, la poesía de Dolores Castro cimbra con su red metafórica y expande el acontecimiento poético.

Nohemí Yesenia Zúñiga Preciado, recuperando a Aristóteles, Heidegger y Gadamer, propone entender la mismidad como “una intimidad que concientiza al autor tanto de su obra como de la vida misma”; esto es, como una plena conciencia de la existencia en el *siendo* y en su relación con los otros. En “La mismidad en las poéticas de Dolores Castro y Jaime Sabines”, Zúñiga explora, precisamente, las formas en que estos dos poetas mexicanos del siglo XX hablan de su ejercicio creador y, en una suerte de desdoblamiento, se observan a sí mismos. A través de su trabajo, Zúñi-

ga pone de manifiesto que, tanto en “El corazón transfigurado”, de Dolores Castro, como en “Los amorosos”, de Jaime Sabines, se percibe “la necesidad de hablar de la cotidianidad en un sentido personal”; es decir, de “hablar del ser humano, del sentimiento, de la emoción, de la vida misma”. Y aunque cada poeta, en función de sus circunstancias históricas y experiencia prehensiva del mundo, expresa la mismidad de forma particular, uno a uno y otro orbe poético el deseo de acercarse al misterio del lenguaje, de la vida, de la comunión y la revelación de la esencia humana a través de la creación artística.

“Luz e iridiscencia en la poesía de Dolores Castro y Gloria Gervitz”, de Félix Alejandro Delgadillo Zepeda, muestra el sentido de revelación que alcanza el poema. En ese camino luminoso la imagen arde, se hace palabra, aliento poético que nombra. Desde esta visión que se enmarca en la teoría de María Zambrano, Delgadillo Zepeda establece un diálogo entre la poesía de Dolores Castro y Gloria Gervitz. La luz, elemento común en ambas poetas, “adquiere una resonancia de naturaleza hacedora” y nos lleva a considerar el ámbito de lo sagrado, en este caso, convocando aspectos del espíritu del mundo y de la luz interior que se materializa en “el amanecer, el despertar, el abrir puertas, la reverberación, la vigilia y orexis”, conceptos que Delgadillo Zepeda trae de Zambrano al estudio de Castro y Gervitz. Con esto, el investigador ve que en ambas poetas “la luz es el fuego que se enciende desde el interior: la iridiscencia” en donde placer y muerte se encuentran y dejan ver el estado primigenio de la contemplación.

Krishna Naranjo Zavala y Ada Aurora Sánchez Peña, en “Memoria y creación poética en Griselda Álvarez y Dolores Castro”, ponen en diálogo la obra poética de dos escritoras que, además de pertenecer a una misma generación de mujeres literatas, fueron amigas cercanas y reconocidos pilares de la vida cultural de México del siglo pasado. A propósito del eje de la memoria, como “pretexto escritural y temático”, Naranjo y Sánchez se internan en los poemarios *Letanía erótica para la paz* (1963) y *Sonetos terminales* (1997), de Griselda Álvarez, y de *El corazón transfigurado* (1949), *Qué es lo vivido* (1980) y *Oleajes* (2003), de Dolores Castro, a fin de analizar cómo funciona la memoria en un caso y otro, así como

cuál es el tono y la expresividad derivadas en cada poeta. En Griselda es perceptible que “la memoria se asocia a la historia personal y colectiva, al recuerdo como huella, a la nostalgia”, mientras que, por lo que respecta a Lolita, cobra fuerza la infancia, el dolor, lo sagrado en la misma asociación. En función de los poemarios seleccionados, se observa que la vejez, en Griselda, es un tópico que cobra fuerza en sus últimos años de existencia, en tanto en Lolita, la infancia se mantuvo como otra forma de hacer memoria, aunque fuese de manera tangencial. Al *hacer memoria*, la voz lírica de una y otra propuestas poéticas reflexiona sobre el tiempo, sobre lo que se pierde y se gana, sobre lo que va desapareciendo y, de manera invariable, abreva en lo autobiográfico.

Omar David Ávalos Chávez y Karla Janett Andonegui Cruz nos entregan en “El mar como puente en la poesía de Dolores Castro y Efrén Rodríguez”, un análisis comparativo entre los dos poetas, a partir de las imágenes del mar. La plurisignificación que se desprende del agua como símbolo, imagen y metáfora es revisada en *Río memorioso*, de Castro, y *Cancionero marino*, de Rodríguez, utilizando como fundamento teórico las visiones de Paul Ricoeur, Gaston Bachelard y Jean Chevalier. Con esto, los investigadores buscan establecer una estética común a los poetas estudiados, pues consideran que mediante la metáfora “ambos integran una estética de la añoranza, el recuerdo y el abismo como silencio”. Así, se hace evidente “lo inasible y el peligro que acecha de lo que no puede verse”. Una vez identificado el diálogo entre Dolores Castro y Efrén Rodríguez, se marca, asimismo, un antecedente en los estudios comparados de la poesía mexicana contemporánea y sus manifestaciones en la región Centro-Occidente de nuestro país.

Mayra Guadalupe Vázquez Laureano estudia, de igual modo, el mar como guía para la introspección en el capítulo “Donde se bifurcan las voces. Diálogo entre *Oleajes* de Dolores Castro y *Agua Total* de José Barocio”. En ambos poetas, afirma la investigadora, existe una similitud en cuanto al murmullo del mar, su quietud y el ritmo de la introspección que genera. A pesar de la distancia y el tiempo que separa los contextos vividos por los dos poetas, el mar “los atrae lleno de misticismo”. El agua en tanto mar, lluvia, gota es vista en *Oleajes*, de Dolores Castro, y *Agua Total*, de José

Barocio, desde la plataforma teórica de Gaston Bachelard. Castro y Barocio emergen así, como escritores pasionales, “cualidad que no sólo queda impregnada en sus versos”, sino que provoca en los lectores “oleadas de sensaciones que transmite el texto”.

Con esto hacemos evidente la importancia de destacar la figura de Dolores Castro en la cultura y la literatura mexicanas de nuestra época; de subrayar su calidad artística y la necesidad de difundir y estudiar su obra. De esta forma, desde el Cuerpo Académico UCOL-CA-49, “Rescate del Patrimonio Cultural y Literario”, abonamos a la nueva crítica literaria en México y dejamos en manos de los lectores este trabajo conjunto, este homenaje.

Colaboradores de la revista *América*



Fuente: Archivo familiar.

“A la sombra de las palabras”.
Formación y colaboración de Dolores
Castro y Los Ocho Poetas Mexicanos,
con los intelectuales católicos en torno
a *Ábside. Revista de Cultura Mexicana*

Irma Guadalupe Villasana Mercado
Centro de Actualización del Magisterio, Zacatecas

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

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

*A la sombra de las palabras
encuentro mi ascendencia.*
Dolores Castro

El grupo literario e intelectual denominado Los Ocho Poetas Mexicanos, del cual formaron parte: Alejandro Avilés, Roberto Cabral del Hoyo, Rosario Castellanos, Efrén Hernández, Honorato Ignacio Magaloni, Octavio Novaro, Javier Peñalosa y Dolores Castro, se gestó a partir del proceso de formación y colaboración con los hermanos Méndez Plancarte y Alfonso Junco, fundadores y director de *Ábside. Revista de Cultura Mexicana*. Asimismo, el grupo se dio a conocer a través de la antología homónima, compilada y editada por Alfonso Méndez Plancarte y publicada en 1955 bajo el sello editorial de *Ábside*.

En 2015, Bowskill señaló la existencia de escasos estudios referentes tanto al Grupo de los Ocho, como de la red de intelectuales católicos:

The group known as the Ocho Poetas Mexicanos were marginalised in post-revolutionary literary circles and remain largely forgotten by literary history because they were dismissed as Catholic authors by a literary establishment which favoured nation-building literature at a time when Catholicism was excluded from official constructions of nationhood¹. (2015, p. 1)

Entre los pocos estudios referidos al Grupo de los Ocho, se hallan: *Los Ocho Poetas Mexicanos. La madurez de la poesía moderna en México*, de Munguía Luna (1993), y *Los Ocho Poetas Mexicanos. Su generación y su poética*, de Barajas (2005).

Así como evidenció Bowskill, el proceso de marginalización de las y los autores católicos en el México postrevolucionario, nosotros también hemos planteado en investigaciones previas como el artículo “Redes intelectuales y circulación de bienes culturales: *Ábside. Revista de Cultura Mexica*, 1937-1938” (Villasana, 2016), que el paulatino proceso de secularización acaecido desde el inicio de la Modernidad produjo que el discurso católico dejara de ocupar un lugar hegemónico y que, por tanto, como propone Zaid, el escritor religioso tuviera que “dominar el discurso moderno, sin dejar de ser católico; ser bilingüe, bicultural, casi un antropólogo, capaz de situarse en ambos discursos, desde adentro y desde afuera” (1997, p. 24). Ruiz Abreu enfatizó, en sus trabajos sobre literatura cristera, que todavía durante la segunda mitad del siglo XX asumirse como un intelectual o literato católico tenía “un claro carácter peyorativo”:

Durante muchas décadas, y hasta fechas muy recientes, declararse católico en el ámbito intelectual en México era una ironía, tenía un claro carácter peyorativo:

¹ El grupo conocido como Ocho Poetas Mexicanos fue marginado en los círculos literarios posrevolucionarios y sigue siendo en gran parte olvidado por la historia literaria, porque fueron descartados, como autores católicos, por un canon literario que favorecía la literatura de construcción nacionalista en un momento en que el catolicismo estaba excluido de las ideas oficiales de nación (traducción propia).

equivalía a ser un conservador a ultranza, un ser extraño en un país "revolucionario", colocarse a un lado de la historia, el progreso y lo moderno. (2003, p. 18)

Incluso el propio Roberto Cabral del Hoyo, en una entrevista dada a *Proceso* en julio de 1991, afirmó:

[Al] grupo Ocho Poetas Mexicanos nos perjudicó que el primer libro saliera bajo el signo de *Ábside*, una revista-editorial digamos confesional, dirigida por sacerdotes. Gente como Efraín Huerta, sin pensarlo, decía: "Esos son mochos, publicaron en *Ábside* [...]". Eso decían, a pesar de que éramos absolutamente laicos. (Ochoa Sandy, 1991, s.p.)

En este contexto, Dolores Castro planteó que cada integrante tenía una forma de pensar diversa: "Cada uno su lengua, todos en una llama" (citada en Luiselli, 2013, p. 16). Ella y su esposo, Javier Peñalosa, se asumían como católicos, pero dentro de una vertiente liberal, génesis de la teología de la liberación, igual que otros poetas de esta misma generación. Para ella, la poesía era un acto eminentemente religioso, dado que representaba el vínculo entre lo humano y lo ominoso. La poeta escribió en *Dimensión de la lengua en su función creativa, emotiva y esencial*, en 1989:

Retomemos la utilización de la lengua en su dimensión creativa, emotiva y esencial. [...] Que esto [...], nos dará nuevas vías para conocer el mundo subjetiva y objetivamente, y para disfrutarlo al abrir ampliamente esa ventana que nos permitirá iluminar nuestras propias limitaciones, adquirir conciencia, tener identidad y ser personas de palabra. (Castro, 2009, p. 374)

Ya a finales del siglo XIX, el papa León XIII, en la encíclica *Rerum Novarum* planteó la necesidad de fusionar lo nuevo con lo viejo y hacer partícipes del proceso de propagación de la fe católica en el mundo moderno. En México, este proceso de modernización se gestó a través de la orden jesuita en la época novohispana y continuó por medio del proyecto de nación de Ignacio Manuel Altamirano, con la creación tanto de diversos órganos de difusión de la cultura católica como de los periódicos *El Tiempo* (1833-1912) y

El País (1899-1914), al igual que la fundación del Partido Católico, en 1911, de orientación demócrata cristiana (Villasana, 2016). Así, según Meyer, “el Estado, en su empresa de construcción nacional, trata de utilizar a la Iglesia Católica, que conserva un poder social y político” (1989, p. 205).

Sin embargo, esto devino en el conflicto político, bélico, entre la Iglesia y el Estado conocido como La Guerra Cristera (1926-1929). De la firma de los acuerdos entre autoridades eclesiásticas y civiles hasta la presidencia de José López Portillo, se instaura el siguiente *modus vivendi*: “las autoridades civiles optan por no aplicar las leyes; la jerarquía eclesiástica, que no los feligreses, por no disputar de manera pública sus derechos” (Villasana, 2015, s.p.). De acuerdo con Blancarte (1992), durante este lapso, los intelectuales católicos, con el fin de legitimarse a sí mismos, buscaron, desde los campos cultural y literarios, religar la religión católica con el proyecto de constitución de la identidad mexicana, la reconstrucción del estado nacional mexicano, bajo blasones ideológicos como el humanismo, el anticomunismo, el antiprotestantismo y la hispanidad —que no el panamericanismo norteamericano.

En este marco, *Ábside. Revista de Cultura Mexicana* se instauró como el órgano principal de difusión del catolicismo, de 1937 a 1979, bajo la dirección en orden cronológico de Gabriel Méndez Plancarte, Alfonso Méndez Plancarte, Alfonso Junco, Rubén Marín y Eduardo Enrique Ríos. En consonancia con las directrices ideológicas enlistadas, Gabriel Méndez Plancarte apuntó en el primer número que la revista pretendía lo siguiente: “Conozcámonos. Amemos lo nuestro. Hagamos valer nuestros valores. [...] Siempre haciendo nuestro lo universal, para hacer universal lo nuestro” (1937, contraportada). De igual forma, Octaviano Valdés precisó que este proyecto editorial surgió a partir del alejamiento de la cultura de los ideales religiosos: “Hay una pérdida del sentido humanístico y espiritual suplantada por una visión materialista hedonista y amoral; hay también una pérdida de visión entre el bien y el mal, que conduce a la pérdida del concepto de pecado” (citado en Negrete, 1988, p. 319).

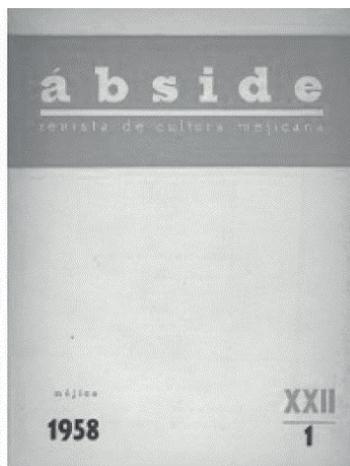
Según palabras de Roberto Cabral del Hoyo, Los Ocho Poetas se formaron a través de un taller literario celebrado cada sábado, entre 1950 y 1956, coordinado por Alfonso Méndez Plancarte, al

que también acudieron escritores como Guadalupe Dueñas, Raúl Navarrete, Elías Nandino, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Salvador Novo, Uriel Martínez, Juan Bañuelos y José Revueltas, aunque cabe aclarar que estas y estos escritores coincidieron en otros espacios académicos de forma previa, como la Universidad Nacional Autónoma de México. Este taller fue una reminiscencia de las tertulias dominicales del "té de mate", realizadas en la década de los treinta, en casa de Octaviano Valdés, en que los hermanos Méndez Plancarte, a partir de compartir lo aprendido en su estancia en el Colegio Pío Latinoamericano de Roma, forman a otros intelectuales en la tradición literaria litúrgica, como fue el caso de los poetas Joaquín Antonio Peñalosa, Alí Chumacero y Emmanuel Carballo (Villasana, 2015; 2016).

Durante la época del taller literario, Dolores Castro se formó en la tradición literaria humanista clásica y fungió como profesora de una escuela fundada con el soporte de la Acción Católica Mexicana y el Partido Acción Nacional. A través de las páginas de los números de *Ábside*, publicados de 1950 a 1956, se infiere el bagaje de lecturas con que se formó Castro y en cierta medida la recepción de las mismas; su acercamiento a obras del humanismo clásico, la literatura barroca, litúrgica, no obstante, también, a formas de versificación vanguardistas o importadas de otras latitudes, como el propio haikú.

Aquí acotamos que ello dio cuenta del hecho de que, si bien la revista *Ábside* y la red de intelectuales en torno a la misma se asumieron como una directriz ideológica central del humanismo católico, hubo allí apertura a otras expresiones discursivas disidentes al catolicismo. Como menciona Sarlo (1992), las revistas rinden tributo al presente, porque son bancos de pruebas de las ideas puestas en circulación en un momento específico y de las tensiones existentes entre las mismas, tanto de modo interno como externo a la propia publicación.

Portada del número 1 del año XXII de *Ábside*



Fuente: *Revista de Cultura Mexicana*.

Publicidad de *Ocho Poetas Mexicanos*

The image is a black and white advertisement for a book titled 'OCHO POETAS MEXICANOS'. The title is at the top in a large, serif font. Below it, the names of the eight poets are listed: ALEJANDRO AVILÉS, ROBERTO CABRAL DEL HOYO, ROBERTO CASTELLANOS, DOLORES CASTRO, ESPER HERNÁNDEZ, HIGORAYO JENACHE MAGALONI, OCTAVIO NÚÑEZ, and JAVIER PEÑALOSA. At the bottom of the advertisement, it says 'México 1957' and 'bajo el signo de "Ábside"'. Below the advertisement, there is a short description of the book: 'Un libro de 184 páginas (incluyendo 50 de sobrecitos de Ábside, XVIII-4), en excelente papel y forro a dos tintas. Precio: \$ 12.00. De venta en las principales librerías de México. O pedidos y valores a Alejandro Avilés, Av. Juárez 105, 3er. Piso, México, D. F.'

Fuente: *Ábside*, XXI (2) (1957).

Ya para esta época, Alfonso Junco afirmaba:

Quiere *Ábside* ser un rincón de serenidad entre el fragor circundante; un punto de convergencia y amistad para todos los espíritus, de cualquier rumbo y matiz, que tienen el amor desinteresado del estudio y de la belleza [...] Cultivar las afinidades, no las divergencias; excluir exclusivismos; estimular y unir valores, así inéditos como consagrados [...], dar cita y resonancia a lo mejor de Méjico [sic]. (*Ábside*, XX (1), 1956, p. 109)

En consonancia con lo anterior, en "En los veinte años de *Ábside*", publicado en *Ábside*, número 1 del año XXI, Alejandro Avilés señalaba que esta revista promovía una cultura orgánica en que "se equilibran —como lo quisieron don Gabriel y don Alfonso, como lo quiere el Alfonso de hoy— la tradición y la novedad, el misterio y el arte, el ímpetu creador y el avaloramiento de las obras de ayer" (p. 123).

Entre los literatos revisados se alude a autores grecolatinos clásicos como Horacio, Virgilio, Dante; de la tradición española barroca, se publicaron trabajos sobre Sigüenza y Góngora, Quevedo, Cervantes; de la época novohispana, aparecieron ensayos a la obra de sor Juana Inés de la Cruz; de los decimonónicos, hubo recurrentes publicaciones sobre Manuel José Othón, Salvador Díaz Mirón; de los ateneístas, destacaron diversos estudios a la obra de Alfonso Reyes. Se anotó la recepción de escritores latinoamericanos como Rubén Darío, Gabriela Mistral; estudios sobre literatura rusa, finlandesa, filosofía existencialista como la obra de Kierkegaard; la lectura de poetas norteamericanos como Kenneth C. Kaufman —cuyos versos asemejan, en cierta medida, las imágenes poéticas de Dolores Castro en torno a la naturaleza: "*I am needin' the wind in the grass and the runnin' of a buffalo*"²—; la traducción de obras de poetas franceses católicos como Paul Claudel; la revisión crítica de la propia obra intelectual y literaria de los integrantes de *Ábside* y

² Las palabras de Kaufman podrían traducirse como: "Necesito el viento en la yerba y el correr del búfalo", mientras Castro dice: "He visto a los caballos correr por mitad del campo mientras sopla el viento, y relinchar en el colmo de una alegría vital. He visto a los pájaros que cuando están solos, cantan. Y creo que cuando escribo me sucede algo semejante a lo que les pasa a los animales" (1996, p. 139).

sus antecesores, como Ángel Ma. Garibay, los hermanos Méndez Plancarte, Octaviano Valdés, Alfonso Junco, tal es el caso de “Un humanista moderno: Gabriel Méndez Plancarte”, de Hermann von Bertrab, presentado en el número 4 del año XIX, en 1955. Asimismo, con relación a los estudios sobre las formas de versificación orientales como el haikú, en los números 3 y 4, en 1951, se publicó el ensayo “Hojas de cerezo. Primera antología del haikai hispano” de Alfredo Boni de la Vega. También aparecieron reseñas alusivas a obras en torno a la constitución de lo mexicano como *Notas sobre México* de Poinsett y *Méjico, tierra de volcanes* de Schlarman.

Durante este periodo, los ocho difunden sus primeras obras literarias a través de *Ábside*, muestras de la labor de formación literaria en la tradición clásica, pero también vanguardista llevada a cabo por los hermanos Méndez Plancarte y Octaviano Valdés, tal cual ilustraron los títulos de las mismas: Alejandro Avilés publicó en la revista: “Poemas: Río, Gracia Nueva, Tránsito, Con nada menos, La búsqueda” (*Ábside*, XXVIII (4), 1954), “Amor lo lleva, poesía sobre Alfonso Méndez Plancarte” (*Ábside*, XIX, 2, 1955), “Cinco ensayos de vuelo hacia la Virgen” (*Ábside*, XIX, 3, 1955); Roberto Cabral del Hoyo dio a conocer “Cinco sonetos: Mientras enamorado, El cable, No se puede haber ido, Viaje aéreo, Metáfora del montero” (*Ábside*, XXVIII (4), 1954), “Cinco sonetos: Palabras del sembrador, Saúz, Seis de la tarde, Instrumento de dios, La Emboscada”, “Ocho de febrero, poesía sobre Alfonso Méndez Plancarte” (*Ábside*, XIX (2), 1955); Rosario Castellanos: “El resplandor del ser” (*Ábside*, XXVIII (4), 1954), “Un venado muerto -capítulo de una novela” (*Ábside*, XX, 1, 1956); Efrén Hernández: “Al ángel del sueño” (*Ábside*, XXVIII (4), 1954); Honorato Ignacio Magaloni: “Cinco poemas” (*Ábside*, XXVIII (4), 1954); Octavio Novaro: “Tres poemas: El poema, A manera de lámpara, El agua errante” (*Ábside*, XXVIII (4), 1954), “Invocación, poesía a Alfonso Méndez Plancarte” (*Ábside*, XIX (2), 1955); Javier Peñalosa: “Dos poemas: Sueño seco, A una voz” (*Ábside*, XXVIII (4), 1954) y, finalmente, Dolores Castro: “Seis poemas” (*Ábside*, XXVIII (4), 1954).

Junto a Los Ocho y los fundadores de *Ábside* en esta época, en la revista se publicaron trabajos poéticos de Enrique González Martínez —asiduo colaborador—, Salvador Novo, Carlos Pellicer, Agustín Yáñez, Francisco Alday, José D. Frías, Efraín González Luna, Carlos

Gonzáles Salas, Emmanuel Palacios, Joaquín Antonio Peñalosa, Benjamín Sánchez Espinosa, el argentino Arturo Capdevila, el costarricense Alfredo Cardona Peña, el colombiano Mario Carvajal, el ecuatoriano Carlos Suárez Veintimilla, y el español José María Pemán.

Además de Rosario Castellanos y Dolores Castro, colaboraron otras mujeres en *Ábside*, como la poeta peruana Esther M. Allison, María Esther Arias G., Guadalupe Dueñas, Emma Godoy, Eglantina Ochoa Sandoval, Gloria Riestra, y la académica norteamericana Bernice Udick. Aquí precisamos que, si bien *Ábside* es una revista conservadora, la incorporación de escritoras entre sus páginas evidenció que su posicionamiento no era radical y que el campo cultural e intelectual fue un parteaguas para la incorporación formal de la mujer en la esfera política, con la obtención del derecho a votar y ser votado en 1953.

Para Bowskill, *Ocho Poetas Mexicanos* no se conformó de expresiones poéticas propiamente religiosas, sino que integró los poemas iniciales del Grupo de los Ocho centrados en el proceso de contemplación de la naturaleza como medio de acceso a lo trascendental, ominoso, desde una perspectiva existencialista, lo cual fue más evidente en el caso de Dolores Castro. Aquí podríamos afirmar que la recreación ficcional, minuciosa, de la naturaleza, de la orografía propia de la realidad mexicana, así como la subjetividad del yo lírico; tuvo, asimismo, como propósito evidenciar lo universal, lo trascendental, de lo propio, eje de la labor cultural e intelectual de *Ábside*.

Por ejemplo, en *Cantares de vela*, obra que resaltamos, publicada por la editorial católica Jus en 1960, la poeta respecto al huizache escribió lo siguiente:

El huizache también es de una región desértica y que tiene unas florecitas amarillas, pero es como toda una necesidad de ser y de florecer, se me figura es el símbolo de México y de los mexicanos que como dé lugar, sobreviven, sobrevivimos. [...] Hay un momento en que uno tiene ganas de decir que no valemos la pena los mexicanos pero luego, sobre todo en provincia, llega uno y se da cuenta de que son la mayor parte de los mexicanos como las flores del huizache, salen de una pobreza espantosa. (Castro, 1960)

De igual forma, en los fragmentos de la novela *Un venado muerto*, publicados en *Ábside*, —considerados por Godinas e Higashi (2018) como el testimonio inicial de *Balún Canán*—, Rosario Castellanos percibía las cualidades metafísicas universales a través de la descripción de las cosas leves: “En el suelo se mueve una larga hilera de hormigas, afanosas, transportando migajas, trozos diminutos de hierba. Encima de las ramas va el sol, dorándolas. Casi podría sopesarse el silencio” (*Ábside*, XX (1), 1956, p. 113). En este tenor, en “Palabras del sembrador”, de Roberto Cabral del Hoyo, que apareció —como hemos mencionado— en *Ábside*, el sujeto lírico cuestionó a la divinidad sobre el sentido de su existencia a partir del ejercicio de contemplación realizado desde la labor diaria en los sembradíos. Aquí se reescribió el mito de Job, desde una perspectiva existencialista:

Di, Padre Sol, si por algún momento
descuido la faena cotidiana,
si no con sangre y con sudor se gana
mi corazón el primordial sustento.
Mas, con todo, tal vez hielo temprano
halle la milpa sin mazorcas rubias;
mustios los brotes; el esfuerzo, vano.
(*Ábside*, XIX (2), 1955)

De igual modo, Honorato Ignacio Magaloni, en “Raíz”, la voz poética, en primera persona gramatical, invocaba a la divinidad para explicarle que era consciente de su finitud, mortalidad, de que la vida —a manera de los místicos españoles— era una muerte perpetua; además, le solicitaba no ser castigado por su osadía de aspirar a la eternidad, a acceder al plano trascendental a través — como proponían los poetas barrocos— del plano onírico:

Yo no pude, Señor, beber la brisa
en el minuto de cristal: ¡no pude
libar el alba en copas de rocío
y vivir una vida
sin morir cada hora!

Señor: no me castigues en otoño
si emerjo por la grieta
con el brazo al asombro de tu cielo.

Permíteme estrechar unos instantes
el talle de la Luz, en el destello
que es ya espiga de octubre.

¡Y que se apague en oprimido sueño!
(Magaloni, 1947)

Por su parte, Octavio Novaro, en "Cristo por Goitia", representó a la divinidad desde una perspectiva escatológica, más humana e inclemente: "No más que un rostro brusco y ceniciento / azotado de sangre y de ternura; / nada más la mirada, llama oscura / en su pabilo de arrepentimiento" (Novaro, 1964).

Ya incluso en *El corazón transfigurado* de Dolores Castro, editado en 1949, por la *Revista América*, estuvo presente el hálito poético del grupo de *Ábside*. Desde la construcción métrica del poema se podría ilustrar el proceso de formación literaria en torno a los intelectuales católicos, puesto que la poeta Castro demostró ahí su conocimiento respecto a las formas de versificación clásicas: la silva, por ejemplo; así como de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, cuyo principal compilador fue Alfonso Méndez Plancarte. *El corazón transfigurado* se estructuró a la manera del *Primero sueño*, como un monólogo religioso en el plano poético nocturno:

este sueño es un sueño desprendido
con raíz de humildad
y fuerza de árbol vivo,
y este sueño es la sombra que se muere
en la primera estrella matutina.
(Castro, 2013, p. 59)

Al igual que Roberto Cabral del Hoyo, en este poema Dolores Castro planteó el cuestionamiento ontológico sobre la existencia humana ante una divinidad, al mismo tiempo, ausente y presente, desde la alusión a lo ínfimo: "Yo soy un pobre pájaro dormido / en la tierra de Dios, / bajo sus ojos he perdido las alas / y mi canto es el canto de las mutilaciones" (Castro, 2013, p. 47). Aquí reiteró la escritora, conforme a la tradición litúrgica, que la divinidad, el verbo, es el principio y fin, pero no la representación

abstracta, sino Cristo, entendido como el puente entre lo terreno y lo trascendental: “toda la eternidad es la paloma” (p. 47).

Acotamos aquí que los intelectuales católicos mexicanos, como los propios hermanos Méndez Plancarte, de forma previa al Concilio Vaticano II y en consonancia con la construcción de la identidad mexicana, pugnaron por una doctrina católica centrada en la comprensión y la utilización de las lenguas y culturas vernáculas —lo cual deviene tanto en los cambios propuestos en el Concilio como en la constitución de la teología de la liberación como movimiento social. En 1937, en el tercer número del primer año de *Ábside*, Octaviano Valdés exaltaba el hecho de que el ejercicio litúrgico debía presentar “no un Cristo divinamente abstracto, sino aquel en quien (emergía) Dios sobre la carne y la sangre” o desde la perspectiva subjetiva de Dolores Castro un viento vívido: “mi corazón es el sendero / herido de tu paso / que florece en el fuego de tu viento” (Castro, 2013, p. 57).

Hemos ilustrado el proceso de formación intelectual y literaria de Dolores Castro con los intelectuales católicos en torno a *Ábside*. Indudablemente el vasto bagaje cultural de la poeta no sólo provino de este espacio de sociabilidad intelectual, sino también de sus interacciones en otros espacios. No obstante, consideramos necesario que se realicen estudios en torno al papel central que tuvieron los intelectuales católicos en la formación de varias generaciones de pares, literatos y políticos durante la primera mitad del siglo XX, pese a que posteriormente hubiera discrepancias ideológicas entre ellos. Recalcamos aquí lo afirmado por Andrés Henestrosa a mediados del siglo XX:

[...] la poesía encontraba en *Ábside* surcos donde arrojar su semiente. Si la memoria no me traiciona, puedo recordar que ahí publicaron las primeras poesías de Concha Urquiza, Emma Godoy, Rafael Cuevas, y más cercana de nosotros, Rosario Castellanos, a quien se puede postular para gran escritora del futuro. ¿Hace falta apuntar que no hay palpitación de la vida cultural de México y del mundo que no encuentre en *Ábside* resonancias y vaso para verterse? (*Ábside*, XXI (1), 1957, pp. 120-121)

La poética de Dolores Castro, contemplativa, sienta sus raíces en la labor realizada en el taller literario dirigido por Alfonso Méndez Plancarte. En este sentido, cerramos este trabajo con las siguientes palabras de Dolores Castro:

[...] el escritor no sólo tiene que inventar, crear o re-crear, sino comprometerse con la vida en general. (...) El poeta es un cobijo de palabras, y sus palabras son su desnudez. La poesía da conocimiento porque se introduce en el instante de contemplación: se mira con una mirada amorosa, con una mirada que comunica a una persona con un objeto o con otra persona desde lo más íntimo, y ver desde lo más íntimo es conocer. (Citada en Bernárdez, 2008, p. 18)

Así, vemos cómo la formación y colaboración que tuvo la poeta Dolores Castro con el Grupo de los Ocho en el contexto de *Ábside. Revista de Cultura Mexicana* determinó en gran medida una poética contemplativa y existencialista que establece vasos comunicantes con otros integrantes del grupo literario.

Referencias

- Ábside. Revista de Cultura Mexicana* (1937-1979). *Ábside*.
- Barajas, S. B. (2005). *Los Ocho Poetas Mexicanos: su generación y su poética*. [Tesis de Doctorado en Letras]. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bernárdez, M. (2008). Tres calas sobre Dolores Castro. *La Colmena*, 59, 10-19.
- Blancarte, R. (1992). *Historia de la Iglesia católica en México*. El Colegio Mexiquense y Fondo de Cultura Económica.
- Bowskill, S. (2015). The Ocho Poetas Mexicanos and the Marginalisation of Catholic Authors in Post-revolutionary Mexico. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 21 (2), 89-106.
- Castro, D. (1960). *Cantares de vela*. Jus.
- Castro, D. (2009). *Río memorioso. Obra reunida*. Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Luiselli, A. (2013). Introducción. En *El corazón transfigurado. The transfigured heart* (pp. 11-26). Libro Medio Siglo.
- Magaloni, H. (1947). *Oído en la tierra*. Stylo.
- Méndez, G. (1937). Contraportada. *Ábside*, I (11).
- Meyer, J. (1989). *Historia de los cristianos en América Latina, Siglos XIX y XX*. Vuelta.

- Munguía, L. P. (1993). *Los Ocho Poetas Mexicanos: la madurez de la poesía moderna en México*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Negrete, M. (1988). *Relaciones entre la Iglesia y el Estado en México 1930-1940*. El Colegio de México y Universidad Iberoamericana.
- Novaro, O. (1964). *Inventario de cenizas*. Novaro Editores.
- Ochoa, G. (1991, julio). En los 50, la crítica tachó de católicos a los Ocho Poetas Mexicanos, y los marginó. *Proceso*, (766).
- Ruiz, Á. (2003). *La cristera, una literatura negada (1928-1992)*. Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.
- Sarlo, B. (1992). Intelectuales y revistas: razones de una práctica. *América. Cahiers du CRICCAL*, (9-10), 9-16.
- Villasana, I. (2015). La recepción del concepto de cultura de Ortega y Gasset en México: El caso de Taller de Estilo y *Estilo*, *Revista de Cultura* (1945-1961). *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, XXI (II), 11-28.
- Villasana, I. (2016). Redes intelectuales y circulación de bienes culturales: *Ábside*. *Revista de Cultura Mexicana*, 1937-1938. En A. Pita González (ed.). *Redes intelectuales transnacionales en América Latina durante la entreguerra* (pp. 167-194). Porrúa.
- Zaid, G. (1997). *Tres poetas católicos*. Océano.

Dolores Castro y los escritores del exilio español en México

José Manuel González Freire
Universidad de Colima

Introducción

Entendemos el exilio como fenómeno socioeconómico y político por el cual los ciudadanos del mundo se trasladan de un lugar a otro durante un tiempo largo; algunos toda la vida. Las situaciones son diversas, pero el exiliado históricamente se ha visto obligado a abandonar su casa, su país para refugiarse en otro, casi siempre por motivos políticos, religiosos, económicos, fenómenos naturales, pensamientos intelectuales, laborales, etcétera, dejando sus raíces y costumbres por las otras del país residente o de acogida. Como señala Sánchez Zapatero (2008): “La imposición, directa o indirecta, de la partida y la imposibilidad del retorno se convierten así en las características que diferencian el exilio de cualquier otro tipo de proceso migratorio” (p. 437).

En general, podemos destacar tres tipos de exilio, de los cuales trataremos dos en este espacio. Primero: el exilio interno, que ocurre en su propio país, al no reconocer el esfuerzo intelectual hasta edad avanzada o nunca; algunas veces tarde empiezan a reconocer su valía, trabajo y pensamiento intelectual, como es el caso de la poeta Dolores Castro Varela, quien señaló a sus 90 años: “La verdad es que me he quedado muy sorprendida de tanto homenaje porque a lo largo de mi vida a veces sí se me reconocía, no digo que no, pero sobre todo al principio casi no se me hacía caso” (Jiménez, 2013).

Segundo: el exilio forzoso por cuestiones políticas, como pasó con los intelectuales españoles de comienzos del siglo XX, que se marcharon de su país por motivos políticos y, otros, por estar en contra del régimen político o por solidaridad con sus colegas y compatriotas.

Tercero: el exilio laboral sucede cuando el individuo sale de su terruño para buscar mejor vida económica en otro país, mejores oportunidades. Durante el siglo pasado, muchos mexicanos se fueron a los Estados Unidos de América y más de dos millones de españoles se marcharon a Alemania, Suiza, Francia y América. Estos exiliados tienen la suerte de poder volver a su tierra, mientras que en el “exilio forzoso” muchos morirán lejos de su país, sin poder regresar; es el caso del poeta español León Felipe, quien falleció en México, como otros tantos en el mundo.

Retomando la idea de los dos primeros tipos de exilio, nos centraremos en un breve estudio bio-bibliográfico de la poeta Dolores Castro Varela (dos apellidos muy gallegos), para luego revisar el contacto que tuvo con sus contemporáneos intelectuales y con los intelectuales españoles exiliados de la Guerra Civil Española, durante el siglo pasado y, después, durante la dictadura del general Francisco Franco y Bahamonde, en España, hasta la muerte de este, en 1975.

Partimos de la hipótesis de que, a raíz del contacto que la escritora Dolores Castro tuvo con los intelectuales españoles exiliados en México, se percibe un enriquecimiento en su formación y aporte a la cultura mexicana, pues las reuniones de tertulia, la radio, eventos académicos, exposiciones, presentaciones de libros y su participación en revistas y suplementos dominicales de los periódicos más importantes del país reflejan una vida activa de la poeta en convivencia con personajes del mundo literario y cultural, que habitaron y coincidieron con ella en el México del siglo XX.

Dolores Castro Varela y el primer exilio

A pesar del camino difícil y de que los reconocimientos llegaron casi al final de su vida, Dolores Castro junto con María Elena Bermúdez, Luisa Josefina Hernández, Margarita Paz Paredes, Margarita Michelena, Griselda Álvarez, Emma Godoy, Rosario Castellanos,

Guadalupe Amor y Enriqueta Ochoa, entre otras, pertenece a un grupo selecto de poetas nacidas en el primer tercio del siglo XX, que empezaron a escribir y publicar a partir de los años cincuenta, y que marcaron el camino para las nuevas generaciones.

Dolores Castro Varela, según las biografías recientes, vio la luz en Aguascalientes, el 12 de abril de 1923, y dejó este mundo el 30 de marzo de 2022; fue poeta, profesora, periodista, narradora y ensayista. Vivió su infancia en Zacatecas y cuando era adolescente se trasladó con su familia a la Ciudad de México. En los datos recogidos del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) y la Enciclopedia de la Literatura en México, encontramos que la poeta estudió Derecho y un posgrado en Letras Modernas en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en donde convivió con Jaime Sabines, Rosario Castellanos, Sergio Galindo, Luis Villoro, Luisa Josefina Hernández, Griselda Álvarez y Emilio Carballido, entre otros. Años después viajó a España con Rosario Castellanos, y en la Universidad Complutense de Madrid hizo estudios de Estilística e Historia del Arte. Además, en México estudió Radio, en el Instituto Latinoamericano de Comunicación Educativa (ILCE) y Lingüística y Literatura en la Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior (ANUIES).

Fue maestra en diferentes instituciones de educación superior de la Ciudad de México: la Universidad Iberoamericana, la Escuela de Periodismo “Carlos Septién” y la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM), así como en las Escuelas de Bellas Artes de Cuernavaca y de Veracruz. Impartió talleres literarios hasta sus últimos días y formó varias generaciones de escritores en México, destacando siempre por su sencillez y calidad humana.

Algunas atribuciones laborales de doña Dolores Castro le llevaron a ser jefa de redacción de la revista *Poesía de América*. Allí conoció a algunos intelectuales cubanos como Fina García Marruz, José Lezama Lima, Cintio Vitier y Roberto Fernández Retamar. En el campo editorial, Dolores también participó como miembro activo en el consejo de redacción de las revistas *Barcos de papel*, *Suma bibliográfica*, y fue colaboradora de *Fuensanta*, *La palabra y el hombre*, y *Nivel*, entre otras revistas. Como poeta formó parte del Grupo de los Ocho, del que hablaremos más adelante.

Castro fue fundadora y conductora de la Radio Universitaria de la UNAM en el campus Acatlán. Asimismo, condujo en el Canal 11 de televisión, la serie *Poetas de México*, en colaboración con su amigo Alejandro Avilés.

Su primer premio de poesía lo recibió cuando estudiaba Leyes en la UNAM, que representó un precedente importante para su poemario *Corazón transfigurado*, del que afirma la poeta: “lo escribí en el 48, ya había ganado un primer premio en un concurso de la Sociedad de Alumnos en la Facultad de Filosofía, tenía la semilla de lo que había de ser este libro” (Jiménez, 2013). Luego pasó mucho tiempo hasta que llegaron otros reconocimientos, entre ellos: el Nacional de Poesía Mazatlán (1980), por el poemario *Qué es lo vivido*; el III Nezahualcóyotl (2004), y el Nacional de Poesía "Sor Juana Inés de la Cruz" (2008).

El Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) le rindió homenaje a sus 85 años, “por su trayectoria literaria y su aportación a las letras mexicanas”. Como parte del reconocimiento que alcanzó la poeta en la última etapa de su vida, dos premios nacionales tienen su nombre: el Premio Estatal de Poesía “Dolores Castro”, del Instituto Tlaxcalteca de Cultura, y el Premio “Dolores Castro” de Narrativa y Poesía Escrita por Mujeres, del Ayuntamiento de Aguascalientes. A esto se suman dos reconocimientos de Doctorado *Honoris Causa* que le concedieron, el primero, otorgado por el Colegio de Chihuahua de Ciudad Juárez, el 22 de octubre de 2015, y el segundo por la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM), en noviembre de 2017. Además, en 2018, el Fondo de Cultura Económica inauguró una librería que lleva su nombre en la ciudad de Aguascalientes.

Para terminar este apartado, anotamos algunas de sus publicaciones: *El Corazón transfigurado* (1949), *Dos nocturnos* (1952), *Siete poemas* (1952), *La tierra está sonando* (1959), *Cantares de Vela* (1960), *La ciudad y el viento* (1960), *Soles* (1977), *¿Qué es lo vivido?* (1980), *Dimensión de la lengua y su función creativa, emotiva y esencial* (1989), *Las palabras* (1990), *No es el amor el vuelo* (1992), *No es el amor el vuelo* (1995), *Tornasol* (1997), *Sonar en el silencio* (2000), *Oleajes*, (2003), *Íntimos huéspedes* (2004), *Algo le duele al aire* (2011) y *Sombra domesticada* (2013).

El Grupo de los Ocho

El Grupo de los Ocho estuvo formado por los poetas Roberto Cabral del Hoyo, Javier Peñalosa, Honorato Ignacio Magaloni, Alejandro Avilés, Rosario Castellanos, Efrén Hernández, Dolores Castro y Octavio Novaro. Castro señala: "Nos reuníamos cada ocho días, incluso algunos ya nos conocíamos. Yo trabajaba con Magaloni, que era el director de la revista *Poesía en América* que distribuía Cuadernos Americanos. Octavio Novaro fue después mi conculño, cuñado de mi esposo. Roberto Cabral del Hoyo era de Zacatecas, como el resto de mi familia" (Del Moral, 2011, p. 3).

Los Ocho Poetas fue conocido como un grupo literario católico, influenciado por la literatura clásica griega; los clásicos castellanos, principalmente los autores del Siglo de Oro español y de las vanguardias del siglo XX; por autores como Antonio Machado y Federico García Lorca. Dolores afirma:

Hice la carrera de Literatura Española y leí mucho sobre poesía clásica y contemporánea, generalmente lo que veíamos con más atención en clases era el Siglo de Oro. Sí, me formé en los clásicos, pero después leí todo lo que se publicaba en España, tanto a los poetas que querían resucitar a Góngora como a los de la Guerra Civil como Miguel Hernández, y a los que llegaron como refugiados, sobre todo Pedro Garfias. (Jiménez, 2013)

Como grupo, Los Ocho se dieron a conocer a través de la antología *Ocho Poetas Mexicanos* (1955), publicada por Alfonso Méndez Plancarte. A este grupo también se le conoce con el nombre de Los Ocho de *Ábside*, por participar con la revista *Ábside. Revista de cultura mexicana*, que, según Dolores Castro, su lema era: "Cada uno su lengua, todos en una llama".

Este hecho ha permitido ubicarlos en la década de los cincuenta del siglo XX, período de suma importancia en el devenir cultural mexicano. En las obras líricas de estos poetas se estudia el tópic del viaje interior como una línea de sentido donde está presente la vigilia y la revelación, como medio que conduce al conocimiento emotivo del ser en el mundo. (Barajas, 2001)

A mediados del siglo XX, Dolores Castro y Rosario Castellanos viajaron a España, una España de posguerra, bajo el gobierno del dictador y general Francisco Franco. Ambas se habían conocido en secundaria y siempre fueron grandes amigas, hasta la muerte de Rosario. “En tercero de secundaria conocí a Rosario, y para mí fue como una amiga y una maestra a la vez, y casi casi hermana, porque ella no tenía familia y yo tenía cuatro hermanas. Entonces llegaba a mi casa y era como una hija más” (Del Moral, 2011, p. 1). Las dos estudiaron leyes; luego Rosario ingresó a Filosofía y Dolores a Letras, pero ambas se dedicaron a la literatura. En España, conocieron de primera mano a los intelectuales de los años sesenta y aquellos que vivían en México por tener pensamientos de izquierda, republicanos, anarquistas o contrarios al pensamiento del dictador (Del Ángel, 2019). Vivieron en una residencia de estudiantes para mujeres. De España, pasaron a Francia, Alemania, Austria, Holanda y de regreso a Nueva York.

Dolores Castro junto con Rosario Castellanos se encontraron en Madrid, España, con su amiga y poeta Enriqueta Ochoa y su hermana Angelina que habían ido a tomar cursos de lingüística, aquí fue el encuentro de las tres poetisas; aunque Enriqueta no asistió a la UNAM, su dedicación fue al magisterio, aun así es considerada por la crítica como integrante de las mujeres escritoras de la Generación del Medio Siglo (Generación del cincuenta), quizás por la amistad que tenía con Rosario Castellanos y Dolores Castro (Manzano, 2011, pp. 43-44).

Ambas amigas ingresaron a estudiar en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, allí conocieron a la ya poeta Griselda Álvarez, Margarita Michelena, Juan Rulfo, Augusto Monterroso, Emilio Carballido, Ernesto Cardenal, Alejandro Finisterre, Mexía Sánchez, Ramón Xirau, Jaime Sabines, Manuel Durán, Andrés Henestrosa, Otto-Raúl González, Luisa J. Hernández, Luis Rius, J. Bañuelos, León Felipe, Max Aub, Javier Peñalosa (su marido), entre otros intelectuales de la época. Dolores Castro trabajó con ellos en la *Revista Barcos de Papel* financiado por el Instituto Francés de América Latina (IFAL).

Dolores Castro conoció en casa de Rosario Castellanos a Alejandro Avilés (Castro escribió un capítulo en el libro colectivo

Un grito contra nadie. Aproximaciones a la obra de Alejandro Avilés, 2016¹), y desde entonces hicieron una gran amistad. Esa amistad que tenían les vinculaba a talleres literarios en México y Morelia. Alejandro Avilés trabajaba una columna del periódico *Universal*, donde entregó durante 36 semanas entrevistas a escritores, entre esas entrevistas estaban las de: Carlos Pellicer, Luis Cernuda, José Gorostiza, Octavio Paz, Elías Nandino y Salvador Novo, entre otros; a esa columna la llamó “Poetas Mayores”.

Dolores Castro conoció a Efrén Hernández cuando era el director de una prestigiosa revista llamada *América*, que pertenecía a la Secretaría de Cultura. Él quería unos poemas suyos y de Ernesto Cardenal, Dolores le dijo que era muy joven y que tenían poca calidad. Efrén respondió que eso ya lo verían en la redacción y ahí empezó Dolores a escribir poemas para la revista, y también se publicaron bajo ese sello pequeñas ediciones de poesía de Rosario Castellanos. La relación de Castro con Efrén fue que ambos tenían el mismo gusto por la literatura de los siglos dorados de la literatura española y ahí comenzó su gran amistad con su profesor Efrén Hernández.

En el contexto del Grupo de los Ocho, Dolores Castro conoció a su esposo, Javier Peñalosa, en 1953, y al año siguiente se casaron. Se llevaron muy bien, ambos escritores se respetaban entre ellos, siempre fueron muy felices en el matrimonio y con sus hijos. En 1968 se enfermó su marido y le recomendó el médico vivir al nivel del mar, así se fueron a vivir un tiempo a Veracruz. Estuvo casada por más de veinte años. Dolores nunca dejó de escribir, decía que “La poesía es la que la sacó adelante” (Del Moral, 2011).

El segundo exilio: intelectuales españoles en México

En este apartado veremos el segundo tipo de exilio, el de los intelectuales españoles del 1939; fueron aquellos españoles que estaban en el lado republicano de España, pero no todos fueron republicanos, aunque así pareciese. Ciertamente, para los que estuvieron en el bando republicano fue una derrota militar, pero nun-

¹ Contiene textos de Gutiérrez Vega, M. A. Granados, J. A. Peñalosa, F. Prieto, Dolores Castro, G. Zaid, entre otros.

ca fue el final de la cultura, del conocimiento y creatividad en los países de acogida, y tampoco se trató de un rechazo a toda la cultura que venía de España. Este exilio forzoso favoreció el enriquecimiento de la cultura europea al contacto con la sociedad y la cultura mexicana en este caso. Solamente soledades, morriñas, recuerdos y nostalgias de dejar su terruño eran los pensamientos comunes entre los exiliados españoles.

El contacto entre las dos culturas, algo que ya se había dado hace cuatrocientos años en otro momento y otra época, ahora entre intelectuales mexicanos y los académicos exiliados españoles, contribuyó a la reflexión del pensamiento filosófico y a la creación artística literaria con intereses comunes, los cuales vale la pena analizar y recordar. En este contexto surgieron contenidos parecidos en la literatura, la filosofía, la historia, la antropología, la medicina y muchas otras ciencias del saber. En los países de acogida: Italia, Brasil, México, Argentina, Estados Unidos de América, Portugal, Rusia, Francia, Inglaterra, Cuba, Bélgica y Puerto Rico, el objetivo no era romper con lo que habían dejado atrás, aunque era difícil pensar en la consolidación de un grupo de intelectuales a partir del exilio.

Hay investigadores que incluso ponen en duda el exilio de los españoles que salieron a causa de la Guerra Civil (López, 2012). Pero los intelectuales, a mi parecer sí sufrieron la expatriación. Para muchos el exilio fue forzado, para otros se trató de un exilio solidario. Para tantos, el hecho de no poder volver a su tierra o morir en el intento, se convirtió en un exilio real (Gambarte, 2017).

La mayoría de los españoles exiliados en México que conformaron los grupos intelectuales se conocían entre ellos, algunos ya eran importantes en España, por eso sufrieron la represión franquista, al ir en contra de los ideales del general Franco, y denunciaban las atrocidades que se producían en la Península Ibérica; esto los unió a finales del 1939-40 en México. Algunos de ellos, como León Felipe, habían llegado años antes y su peregrinaje se dio hasta los años setenta del siglo pasado.

El presidente Lázaro Cárdenas recibió a casi 25 mil españoles, de todos los campos de la ciencia y mano de obra especializada. Fueron muchos los hombres y mujeres intelectuales de las

letras y ciencias españolas que acabaron formándose y acoplando la cultura española con la mexicana: León Felipe, José Moreno, Pedro Garfias, Ramón Iglesias, Antonio Robles, María Teresa León, Eduardo Nicol, Celso Amieva, Manuel Andújar, Juan José Doménchina, Juan Marichal, Manuel Durán, José Moreno Villa, Maruxa Vilalta, Enrique Díez-Canedo, Federico Patán, Paco Ignacio Taibo, Ramón Xirau, Joaquín Xirau, Josep Carner, Américo Castro, José Gaos, Luis Cernuda, Juan Rejano, Manuel Altolaguirre, José Pascual Buxó, Luis Rius, Tomás Segovia, Paulino Masio, Ramón J. Sender, Luisa Carnés, José de la Colina, Alejandro Campos Ramírez (Alexandre de Fisterra), Simón Otaola, Roberto Ruiz, Juan Larrea, Ernestina de Champourcín, Max Aub, Emilio Prados, Antonio Sánchez Barbudo, Mada Carreño, Adolfo Sánchez y José Ramón Arana. Algunos de ellos sólo pasaron una temporada en México para dirigirse a otros países americanos.

La escritora mexicana Dolores Castro tuvo una relación de amistad o de profesor-alumna con algunos de los académicos del exilio español y latinoamericano como: León Felipe, Ernesto Cardenal, Ramón Xirau, Luis Rius, Luis Cernuda, Pascual Buxó y Juan Rejano. En entrevista con Pilar Jiménez, ella señala: “queríamos más cambios [...]. Y ese cambio surgió de forma milagrosa al conjuntarse la llegada de los intelectuales que vinieron como refugiados” (Jiménez, 2013).

El proceso intelectual es inmenso en la combinación de dos culturas casi idénticas, con la misma lengua castellana y un interés común por la literatura en todos sus aspectos. Esto hizo de México, durante el siglo XX, el centro cultural de lengua y literatura española más importante de todo el continente americano.

Muchos de ellos, de experiencia académica, acabaron en las universidades públicas más prestigiosas de México, como en la UNAM o en el Instituto Politécnico Nacional; además, fundaron instituciones donde el claustro de profesores y alumnos eran, en su mayoría, refugiados españoles, entre ellos destaca el Instituto "Luis Vives" (Colegio Español de México), con su lema: “Hombres dignos de serlo mediante una educación integral sólida, científica y humanística”; el Instituto Hispano Mexicano "Ruiz de Alarcón"; la Academia Hispano-Mexicana y el Colegio Madrid, entre otros.

Podemos encontrar, en la literatura actual, numerosos textos de géneros diversos, de los académicos y académicas exiliados, en varias publicaciones periódicas mexicanas como: *Taller*, revista fundada en 1938 por Alberto Quintero Álvarez, Rafael Solana y Efraín Huerta; *El hijo pródigo*, fundada en 1943, y en cuyo consejo de redacción figuraban Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza, Octavio Paz, Octavio Sánchez Barbudo y Barreda, con aportaciones de autores del exilio español; *Las Españas*, creada en 1946 por José Ramón Arana y M. Andújar, su último número salió en 1956, siendo una de las revistas más importantes para los escritores del exilio español en México, creando un frente común en oposición al régimen franquista; *Romance*, Revista popular Hispanoamericana publicada durante dos años de 1940 a 1941, dirigida por Juan Rejano, en donde publicó el cineasta español Paulino Massip Roca; *España Peregrina*, que funcionó como órgano difusor de las ideas de la República Española y cuyo fundador fue José Bergamín; y *Letras de México. Gaceta literaria y artística*, fundada por Octavio Barreda.

A través de los refugiados españoles del exilio, se dio un gran impulso a la empresa editorial mexicana. Destacamos a Alejandro Campos Ramírez con las dos editoriales de *Ecuador 0°0'0"* y *Finisterre Editores*; Rafael Giménez Siles, director de la *Editora Iberoamericana de Publicaciones*; Juan Grijalbo Serrés que fundó en México la Editorial Grijalbo; Emilio Prados y José Bergamín fundadores de la Editorial *Séneca*. Además, en el *Fondo de Cultura Económica*, fundada por el mexicano Daniel Cosío Villegas, publicaron muchos de los exiliados españoles y la Editorial Joaquín Mortiz, fundada por Joaquín Díez-Canedo fue vendida a la *Editorial Planeta*. A su vez, intelectuales mexicanos y europeos fundaron instituciones culturales como El Colegio de México, la Casa de España, el Ateneo Español de México, el Centro Gallego y el Centro Asturiano, por destacar algunos.

En la poesía existía una profunda morriña, por la tierra, la cultura y el país que dejaron y por la alegría de encontrar la nueva cultura mexicana. En la literatura vamos a encontrar evocaciones a la tierra perdida. La poesía habla de los amigos, la familia, la muerte, la orfandad y la nostalgia que produce el tiempo perdido de lo abandonado; también la religión fue un recurso temático.

En 1939, un grupo de intelectuales se reunían en un café para crear el boceto de una nueva revista, que vio la luz en 1940: la llamada revista *América*. Según Samuel Gordon, en su creación participaron escritores jóvenes mexicanos y españoles del exilio, relacionados con las Juventudes Socialistas Unificadas de México y las Juventudes Socialistas de España (Conde de A., 2023). Ese año, Manuel Lerín y Guzmán Araujo tomaron la dirección de la revista y colaboraron escritores como Alfonso Reyes y Enrique Díez-Canedo. Luego, la dirección fue tomada por el poeta Marco Antonio Millán; en sus dos décadas colaborarán Margarita Michelena, Alí Chumacero, Rosario Castellanos, Concha Méndez, Ramón Gálvez Monroy y Xavier Villaurrutia, entre muchos otros (Conde de Arriaga, 2023).

En el año de 1948, “la revista cambia el subtítulo de *Tribuna de la Democracia*, por el de *Revista Antológica*, y desde su creación se dio a la tarea de albergar, en parte gracias a los oficios e instinto de Efrén Hernández, a jóvenes escritores que comenzaban su carrera literaria” (Conde de Arriaga, 2023), él invitó a Dolores Castro y Rosario Castellanos a colaborar. En *América. Revista Antológica*, se publicaron cuentos de Jorge Ferretis, Manuel González, Rafael Muñoz, José Sotomayor, Ermilo Abreu, Jesús Guerrero, Francisco Urquizo y Juan de la Cabada; asimismo aparecieron *Presentación al templo*, de Rosario Castellanos; y *La tristeza terrestre*, de Margarita Michelena, y *El corazón transfigurado*, de Dolores Castro (Conde de Arriaga, 2023).

Castro habla de su relación con la revista como una nueva oportunidad para las letras mexicanas: “La revista *América* llegaba en un momento en que terminaban una serie de capillas exclusivas, cerradas: *Letras de México*, *El Hijo Pródigo*, cada uno tenía sus escritores [...]. Ahí escribieron también Juan José Arreola, María Elena Bermúdez, Sergio Galindo, Emma Godoy, Luisa Josefina Hernández, Margarita Paz Paredes, Jaime Sabines y Rodolfo Usigli (Conde de Arriaga, 2023).

Por entonces, en 1952, Dolores Castro encontraría en la obra *Antología de los 50 poetas contemporáneos en México, de Jesús Arellano*, los trabajos de Paz Paredes, Rafael del Río, Jaime Sabines, Emma Godoy, Jesús Arellano, Miguel Castro Ruiz, Rosario Castellanos, Jorge Cuesta, Ramón Gálvez, José Gorostiza, Concha Urquiza, Efrén Hernández, Manuel Lerín, Margarita Michelena, Guadalupe

Amor, Manuel Maples Arce, Salvador Novo, Octavio Paz, Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia, Leopoldo Ramos, Manuel Ponce, Elías Nandino, Enriqueta Ochoa, Vicente Magdaleno y Jorge González Durán, entre otros. El libro incluye a ocho escritoras frente a 42 escritores.

Por otro lado, el espacio académico y cultural de Mascarones contribuye a la solidez del grupo de poetas que destacaban en ese tiempo y a la “mexicanización” de los exiliados españoles. La revista *Ideas de México*, publicada de 1953 a 1956, y la *Antología de Mascarones: poetas de la Facultad de Filosofía y Letras*, de Julio Treviño, incluía tanto a mexicanos como a jóvenes españoles del exilio. Así encontramos nombres como: Jesús Arellano, Rosario Castellanos, Josefina Hernández, José Pascual Buxó, Margarita Paredes, Luis Rius, Ernesto Prado, Rodríguez Chicharro, Inocencio Burgos, Héctor Azar, Jaime Sabines, Norma Wanless, Julio Treviño, Dolores Castro y Armida de la Vara, entre otros. La revista corrobora la mexicanización de los españoles exiliados en territorio mexicano o, por lo menos, de la gran mayoría (Gambarte, 2017).

Según Enrique Krauze, el perfil intelectual de aquellos jóvenes se resume en: “Universalidad, antinacionalismo, cosmopolitismo, apertura el quehacer literario en aquellos países de doctrina y actitud crítica ante las instituciones culturales, revistas del país que trataban temas de poesía, ensayo, cuento, novela, música teatro y artes plásticas” (Krauze, 1983, p. 146).

Música, cine, poesía y literatura en general, eran temas que unían a la mayor parte de los exiliados españoles, independientemente de que vinieran de ciencias médicas o exactas. Se formaron diversos círculos de alumnos de colegios y facultades distintas. La universidad dio lugar a la organización de clubes de lecturas y revistas literarias. Destacaron algunos espacios culturales como la Casa del Lago, galerías de arte, el centro histórico, los bares típicos de la colonia Roma y la zona Rosa. El grupo más numeroso de exiliados conocidos como los hispano-mexicanos en el siglo XX fueron los de la UNAM, pertenecientes a la Generación de Mascarones.

En la revista *Ideas de México* tuvieron presencia los exiliados, hijos de exiliados y jóvenes escritores mexicanos. Allí destacan como colaboradores: Dolores Castro, Alberto Luna, Rosario Cas-

tellanos, Jesús Arellano, José Pascual Baxó, Héctor Azar y Pablo González Casanova. También en la *Revista Universidad de México* de (1953-65) publicaron Daniel Cossío, Ramon Xirau, Andrés Henestrosa, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo, Alberto Isaac, Emilio García, Carlos Imaz y José Gregorio, cuando el director era Jaime García Terrés y secretario de redacción Carlos Fuentes. La *Revista Mexicana de Literatura*, fundada por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo, duró de 1955 a 1965, mientras que, en la *Revista de Literatura Mexicana*, fundada en 1940 por Antonio Castro Leal, de corte nacionalista, había publicado textos de Juan Rulfo, Juan José Arreola, Blanco Aguinaga, Jorge Portilla, Ramón Xirau, Montes de Oca, Alí Chumacero, entre otros.

México en la Cultura (1953-1961) fue el suplemento cultural del diario mexicano *Novedades*. Allí escribieron: Jorge Guillén, Luis Cernuda, León Felipe, Juan Rulfo, Juan José Arreola, Carlos Fuentes, Manuel Carballo, Octavio Paz, Nuria Parés, Elena Poniatowska, Jorge Ibarguengoitia, José Emilio Pacheco, José de la Colina, Carlos Monsiváis, Juan Vicente Melo, Arturo Souto, Emilio García Riera, José Miguel García Ascot, Pascual Buxó, Juan Rejano, Max Aub, Francisco Pina, Manuel Durán, Eduardo del Río "Rius", Ramón Xirau, Gabriel García Márquez y Nicolás Guillén. Al clausurarse *México en la Cultura*, la mayor parte de los intelectuales se fueron como colaboradores a la revista *Siempre!*, fundada por José Pagés Llergo y siguieron publicando también hasta 1973 en *La Cultura en México* (Férriz, 1998, p. 239). Otras revistas en las que participaron españoles exiliados son *Palabra y hombre* (1957) de la Universidad Veracruzana, dirigida por Sergio Galindo y posteriormente por César Rodríguez y Sergio Pitol en 1967; *Política* (1960), conocida como *Quince días de México y del mundo*, dirigida por Jorge Carrión; y *Cuadernos del Viento* (1960-1967), de la Universidad Autónoma Nacional de México y editada por Carlos Valdés y Huberto Batis.

En general, los refugiados españoles y sus publicaciones resultaron de gran importancia para el fortalecimiento de la cultura en México. Luis Cernuda, Ramón Xirau o Tomás Segovia son claros ejemplos de la sinergia que se produjo en la cultura mexicana del siglo XX, a partir del exilio y el desarrollo intelectual de los españoles en México.

Conclusiones

En el siglo XX se produjo un desbordamiento de la cultura española en México y enriquecimiento para los mexicanos y exiliados al fusionarse ambas culturas, hermanadas por la misma lengua. Todo este contexto lleva a la poeta Dolores Castro, junto con Rosario Castellanos, al reconocimiento y deseo de visitar España. Castro supo fusionar sus saberes con aquellos que llegaron de Europa. Como docente transmitió sus conocimientos abrevados en gran medida en la cultura hispánica clásica. Por un lado, podemos decir que la poeta vivió el exilio en su propia tierra al no ser reconocida sino hasta sus últimos años. Por otro, como podemos ver, su contacto con los refugiados e hijos de exiliados españoles de la Guerra Civil permitió a Castro entablar una serie de redes y relaciones intelectuales que abonaron a su conocimiento y creatividad.

Como dijo Octavio Paz: “la relación que se dio entre mexicanos y españoles fue dialéctica” (Novoa, 2012). Dolores Castro, junto a numerosos intelectuales mexicanos y españoles, forjaron una expansión cultural nunca vista. El proceso intelectual de ambas culturas revitalizó todos los géneros literarios a partir del exilio. Las editoriales y las revistas culturales jugaron un papel muy importante en la expansión cultural y la formación de nuevas generaciones de escritores en México.

Referencias

- Álvarez, G. (1974). *10 mujeres en la poesía mexicana del Siglo XX*. Secretaría de Obras y Servicios.
- Barajas, B. (2001). *La poética de Dolores Castro* [Tesis de maestría]. Universidad Nacional Autónoma de México. <https://tinyurl.com/yc2xwe7p>
- Bernárdez, M. (1996). Crecer entre ruinas. Dolores Castro: la sencillez y las velas. *Periódico de Poesía*, 15, 10-17.
- Conde de Arriaga, J. F. (2023). El rojo silencio de la flor: *Cantares de vela* de Dolores Castro. *Tierra Adentro*. Recuperado en febrero de 2023 de: <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/el-rojo-silencio-de-la-flor-cantares-de-vela-de-dolores-castro/>
- Del Ángel, D. (2019). *Cuerpos centelleantes. La corporalidad en la obra poética de Rosario Castellanos, Margarita Michelena y Enriqueta Ochoa* [Tesis de doctorado]. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Del Moral, A. (2011, 6 de abril). *Dolores Castro. Mujer con mayúscula*. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 1-7. <https://literatura.inba.gob.mx/entrevista2/3319-castro-dolorez-entrevista.html?showall=1>
- Férriz, T. (1998). Fernando Benítez, la prensa cultural mexicana y el exilio republicano. *Arrabal*, 1.
- Gambarte, E. M. (2017). Los hispanomexicanos: de refugiados españoles a escritores mexicanos. *Fuentes Humanísticas*, 29 (55), 29-61. <https://biblat.unam.mx/hevila/Fuenteshumanisticas/2017/no55/3.pdf>
- Gordon, S. (1996). Cartas de Rosario Castellanos a Efrén Hernández. *Literatura mexicana*, 7 (1), 182.
- Jiménez, P. (2013, 8 de junio). Entrevista con Dolores Castro. "Cuando se es feliz, nada más envejece el cuerpo". *Babel* [Blog]. <http://ashbi.blogspot.com/2013/06/entrevista-con-dolores-castro-cuando-se.html>
- Krause, E. (1983). Cuatro estaciones de la cultura mexicana. *Caras de la historia*. Mortiz.
- López, E. (2012). *Los poetas hispanomexicanos. Estudio y antología*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Luiselli, A. (2013). *Introducción, en Dolores Castro, El corazón transfigurado / The Transfigured Heart* (ed. bilingüe). Libros Medio Siglo.
- Manzano, M. A. (2011). Enriqueta y la Generación de Medio Siglo. *El sentido místico-erótico en la poesía de Enriqueta Ochoa*. Ediciones Eón.
- Novoa, M. (2012). Breve historia del exilio literario español en México 1939-1950. *Semata. Ciencias Sociales e Humanidades*, (24), 415-434.
- Paz, O. (1993). *El laberinto de la Soledad*. Cátedra.
- Sánchez, Z. J. (2008). Memoria y literatura. Escribir desde el exilio. *Lengua y signo*, 3, 437-453.

Dolores Castro en *10 mujeres*
en la poesía mexicana del siglo XX
(compilación de Griselda Álvarez Ponce
de León). Simbología e imagen poética

Ma del Carmen Zamora Chávez
Universidad de Colima

Panorama general

Dolores Castro (1923-2022) fue contemplada en 1973 por Griselda Álvarez Ponce de León (1913-2009) en el libro *10 mujeres en la poesía mexicana del siglo XX* (1974). En la edición figuró al lado de las poetas Guadalupe Amor, Olga Arias, Rosario Castellanos, Isabel Fraire, Emma Godoy, Margarita Michelena, Thelma Nava, Margarita Paz Paredes y Concepción (Concha) Urquiza. A cada una de ellas, la maestra colimense Griselda Álvarez les dedica un soneto (la composición insigne de su amplia obra poética), basado en la semblanza personal de las escritoras.

Además, en la modestísima edición —roja, vertical, estrecha— acompaña el soneto con una breve biografía de las autoras, quienes comparten no sólo el intenso oficio de la poesía sino también el pertenecer a una generación de, como diría el poeta Gabriel Zaid, verdaderas “escritoras profesionales de México” (2002, p. 16). El intelectual regiomontano se refiere de esa manera a la pléyade, toda vez que sus integrantes lograron publicaciones “de manera sostenida” (p. 16) y, al mismo tiempo, “eran exigentes con su obra” (p. 16), lo cual era algo destacable en el México del siglo XX. Hablaba, por supuesto, de la conciencia de su propia imagen como

autoras. A prácticamente cinco décadas de su edición el compilado continúa, por la calidad del contenido, como una referencia obligada en los anales de la poesía mexicana, particularmente de aquella escrita por mujeres.

En este tenor, es importante considerar que para ese momento se reconsolidaba una generación importante en la poesía escrita por mujeres en México. Todas las citadas gozan ya de una trayectoria sólida dentro de la historia de la poesía. Y es difícil, con la distancia de los años, no pensarlas como una generación compartida, aunque hayan prescindido del manifiesto ideológico obligado, como muchos otros grupos de intelectuales y creadores lo llegaron a hacer. Esta pléyade de mujeres de avanzada conforma “la generación de 1950”, la cual, según Manuel Andrade (quien hizo el prólogo de *No es el amor el vuelo*), aglutina a varias voces femeninas: hecho destacable en la literatura mexicana del siglo XX. En palabras del autor: “la primera en la historia de México que cuenta con un nutrido número de escritoras, convertidas en las auténticas fundadoras de la literatura femenina en nuestro país” (Andrade, citado en Castro, 1992, p. 13). Son muestra de esos distintos ciclos que le dieron vida a la literatura mexicana, cuyo panorama “nos muestra distintas etapas en las que indiscutiblemente la imagen de la mujer se va conformando desde varios aspectos identitarios de la cultura. La pasión, el deseo, la soledad, el rechazo social, los roles predeterminados, el reclamo y el enfrentamiento amoroso, la recuperación del cuerpo...”, entre distintas disertaciones que resumen los objetivos filosóficos y morales del México contemporáneo (Vergara, 2008, p. 73).

Aunque el concepto de generación es maleable, en muchos sentidos, se ha propuesto que sus elementos o quienes la conforman compartan asuntos en común, como la herencia familiar, fecha de nacimiento, cierta convivencia o vínculo personal, vivencias históricas compartidas, probablemente un guía o decano y, por supuesto, el lenguaje (Petersen, 1946). Las poetas de *10 mujeres en la poesía mexicana del siglo XX* tienen en común varias cosas: desde la cercanía en edad y varias vivencias paralelas que van desde eventos bélicos hasta el auge del México Moderno y su portentosa economía de mediados de siglo.

Además de la relación con mujeres poetas, a Dolores Castro también se le vincula con el Grupo de los Ocho Poetas Mexicanos, compuesto por Honorato Ignacio Magaloni (1898-1974), Efrén Hernández (1994-1958), Octavio Novaro (1910-1991), Roberto Cabral del Hoyo (1913-1999), Alejandro Avilés (1915-2005), Javier Peñalosa, quien fuera su compañero de vida (1921-1977), Rosario Castellanos (1925-1974) y, por supuesto, ella misma.

El nombre de Los Ocho Poetas Mexicanos se deriva de esa manera gracias a la antología del mismo nombre, publicada por Alfonso Méndez Plancarte en la revista *Ábside* (Barajas, 2019), publicación que trascendió por su legado cultural en la época, al concentrar corrientes culturales y filosóficas del pasado nacional y el presente del momento. En este sentido, la revista destacó por darle sitio a jóvenes intelectuales que formarían parte de la historia del país y se convirtió en una ventana para el ejercicio de la opinión y la creación literaria en la década de los cincuenta. Esta otra generación de Dolores Castro fue unida por “la amistad, las charlas de café, las lecturas de poesía, las conversaciones sobre escritores, especialmente de los Siglos de Oro, y también la creación literaria...” (p. 52)

El documento es, estrictamente, una “compilación” y no una antología como bien podría pensarse. Para ser precisos, en la contraportada del libro la misma Álvarez Ponce de León hace hincapié para que no se considere como tal. Con su característica lucidez, anota entonces lo siguiente: “Intencionalmente no hemos querido titular este libro *Antología de Poesía Femenina* porque a más de lo cacofónico del título, nunca hemos creído que exista poesía femenina y poesía masculina, es decir, poesía hormonal, ya se incline al estrógeno o a la testosterona. G. A” (1973).

Así, en su visionaria concepción sobre la igualdad legal y social de las personas se preocupa por dejar en físico una obra de mujeres para la posteridad del panorama literario, en la cual —como dice Zaid—, “tiene la elegancia de excluirse” (2002, p. 16). Para ella misma, el apoyo entre mujeres era esencial para zanzar una trayectoria en diversos rubros, desde lo personal hasta lo político. Bien en *Cuesta Arriba*, sus memorias, dice que a ella siempre la ayudaron las mujeres (Álvarez, 1992) y que llegó a ser una prolífica escritora y reconocida política gracias a eso.

Sobre las autoras, Griselda Álvarez dice en su presentación: “Panorama desolado, agreste, si se le mira encendido por unas cuantas estrellas. Tal es el paisaje de la poesía escrita en el siglo XX por mujeres mexicanas nacidas en él. Unas cuantas...” (1973, p. 7).

El compendio de textos forma parte de la Colección METROPOLITANA (así con el prefijo en mayúsculas) porque dicha serie fue pensada para una lectura rápida y portátil como el mismo nombre lo dice: para leer en el Metro¹.

Sobre Dolores Castro en *10 mujeres en la poesía mexicana del siglo XX*

Luego de esta breve introducción, en la que me pareció necesario incluir el trabajo de Griselda Álvarez como crítica y compiladora, se realizará una serie de disertaciones sobre la simbología e imagen poética en los poemas de Dolores Castro incluidos en la edición.

En las líneas previas a la selección de poemas de Dolores Castro, Griselda Álvarez define sobre la autora de *El corazón transfigurado* (1949) lo siguiente: “Es poseedora de una singular vocación poética. Con un profundo gusto por lo sencillo —como un romance, como una cancioncilla— va construyendo en versos breves, compactos, su gran amor e identificación con el mundo. Sus palabras cotidianas y frescas, dejan en el lector un hermosísimo estremecimiento” (1953, p. 56).

De Dolores Castro en *10 mujeres en la poesía mexicana del siglo XX* se publican: “Fruto”, “Piedra”, “Rebaño”, “Llamado del hijo”, “La tierra está sonando”, “Desde la tierra hendida”, “Fuego nuevo”, “Poema del hijo”, “Aquí se siente mucho frío”, y “El huizache”.

Castro en 1973 ya es autora de *El Corazón Transfigurado* (1949), *Dos nocturnos* (1952), *Siete poemas* (1952), *La tierra está sonando* (1959) y *Cantares de vela* (1960) y aunque hay distintos investigadores que

¹ Previo al volumen del cual ahora hablamos, a manera de preámbulo, también se publicó *Ojos de perro azul*, *Perfiles de México*, *Rumbo a la Universidad*, entre otros. Incluso encontramos en la guarda la siguiente leyenda: “Colección METROPOLITANA mediante una cuidadosa selección de títulos, estimados unas veces por su reconocida vigencia y otras por su fresca actualidad, aportará, particularmente a los viajeros del Metro, temas y textos de interés cultural, materias de reflexión e instrumentos de ilustración y esparcimiento que pueden ser leídos aprovechando útilmente los ‘tiempos perdidos’, mientras usted viaje en el Metro hacia su oficina, su taller, a la escuela o a su casa” (esto, antes del internet, claro, y de los *smartphones* que se usan a diestra y siniestra).

tienden a relacionar sus imágenes poéticas con el elemento aire, considero que su personalidad creativa le permite explotar los elementos de transformación directa como el fuego o la tierra.

Lo adecuado, como plantea Cirlot (1992), para trabajar con simbología es, en primer lugar, hacer una interpretación psicológica y luego, en segundo lugar, referirnos a los planos de la significación para, en tercer lugar, ir al simbolizante y simbolizado que nos llevarán a una sintaxis simbólica. En cuanto a Chevalier (1986), otro experto en el estudio de la simbología, dice que “todo objeto puede revestirse de un valor simbólico, ya sea natural (piedras, metales, árboles, frutos, animales, fuentes, ríos y océanos, montes y valles, plantas, fuego, rayo, etc.) o sea abstracto (forma geométrica, número, ritmo, idea, etc.)” (p. 22). Al mismo tiempo que, desde una perspectiva freudiana, “el símbolo expone de forma indirecta, figurada y más o menos difícil de descifrar, el deseo o los conflictos” (p. 22).

Para esta reflexión, seleccioné dos textos de los que están en la compilación: “Piedra” y “Fuego nuevo”.

El elemento fuego (así como el aire, la tierra y el agua) es uno de los cuatro componentes de la vida, según la cosmogonía tradicional en Occidente: la cual se repite de manera constante en distintas religiones y corrientes de pensamiento. Se concibe como masculino (igual que el aire) a comparación de los elementos tierra y agua (más bien femeninos).

Para Gaston Bachelard en *Psicoanálisis del fuego* (1966), dicho elemento es un objeto que resalta por la imposición que hace en la etapa primitiva de la humanidad; dice que es un “objeto que se impone a una selección primitiva, suplantando ampliamente a otros fenómenos” (p. 9). El fuego, de alguna manera, aparece como un elemento —a diferencia de los otros— abiertamente provocado (recuérdese la mítica historia de Prometeo² que tanto ha inspirado al arte y la literatura ontológica). Del mismo modo, Bachelard en sus primeras disertaciones señala al fuego como un provocador del autoexamen

² Prometeo forma parte de la mitología griega en la cual aparece como un Titán, es decir, una de las deidades que gobernaron antes de Zeus y los demás dioses. En la cultura es conocido como un titán amigo de los seres humanos, quien robó el fuego del Olimpo para darles a los hombres su conocimiento y uso. Gracias al fuego también surge la idea del sacrificio como una manera de acercarse a las deidades.

gracias al efecto hipnótico que posee: “En definitiva, este estado de ligero hipnotismo, cuya constancia hemos sorprendido, es muy propicio para abrir las puertas a la encuesta psicoanalítica” (p. 11).

Para Chevalier la lectura de los símbolos es simple: circunda, nace y evoluciona, alrededor de los “cuatro elementos tradicionales, la tierra, el fuego, el agua, el aire, que considera como las hormonas de la imaginación; cada uno de estos elementos se toma, por otra parte, con toda su polivalencia poética” (p. 30).

Los estudiosos de los símbolos y distintos epistemólogos, como Chevalier, Eliade o Cirlot (incluso otros más antiguos como los zoroastras o los de la tradición hermética) explican la identidad del fuego como un potencializador de vida.

Según la perspectiva de Paracelso, recuperado por Cirlot en el *Diccionario de Símbolos* (1992), el fuego y la vida son paralelos porque el fuego consume vidas para alimentarse y posteriormente genera más vida. Desde ese argumento parte la esencia dual del fuego, entre la vida y la muerte, y su existencia como un factor de unificación y de fijación, como también lo concibe Gaston Bachelard. Es, en pocas palabras, una imagen arquetipo de trascendencia y nueva vida: muchos integrantes de la naturaleza y la mitología están asociados a la existencia del fuego, como el rayo, el Sol, los volcanes, el ave Fénix, Vulcano o Hefesto, Ícaro, entre muchos otros. De la misma manera, Chevalier hace hincapié en el mito iniciático provocado en el fuego; así como la dualidad que conforma con el agua: “el fuego, en los ritos iniciáticos de muerte y renacimiento, se asocia a su principio antagonista, el agua” (p. 513), y como ejemplo cita a los gemelos del *Popol Vuh* (quienes renacen en un río a partir de sus cenizas). Por su parte, Mircea Eliade reconoce el doble valor del elemento, al que reconoce como de origen divino o demoníaco (Eliade, citada en Chevalier, p. 513).

En “Fuego nuevo” Dolores Castro dice:

Acabará el dolor³.

Cantará el tecolote después de la tormenta.

Cerrarás después los picos y las bocas.

Todo silencio, o hueco...

³ Las negritas marcadas en el poema son nuestras.

...Velaremos el fuego, agonizaremos...
 Y toda esta ciudad con sus calles de agua
 / **perecerá**...
Perecerán sus templos y sus hombres **perecerán**.
 Ocultará su cabeza el armadillo.
Mañana ya no habrá fuego nuevo.
 Ya es inútil **velar**⁴.
 (Álvarez, 1973. p. 63)

Se encuentran dentro del mismo campo de valores semánticos, de los que habla Cirlot, la siguiente terminología del binomio inicio-fin:

Acabará	Cerrarás	Velaremos	Agonizaremos	Perecerá / perecerán	Fuego nuevo	Velar
---------	----------	-----------	--------------	-------------------------	----------------	-------

Hay un ciclo que se cierra y viene el velatorio: dos veces se menciona el fuego como un vehículo de fin, de contemplación hipnótica y promesa de lo venidero. El fuego nuevo se puede vincular con el concepto mágico de “luna nueva”, la cual —según Chevalier (1986)— es sinónimo de fecundidad y renacimiento en distintas culturas (p. 659). De alguna manera, el tecolote centra la intensidad semántica al ser un animal multisimbólico presente en diversas culturas y asociado con el misterio, la noche y la muerte (fin de los ciclos). Al mismo tiempo, es el vehículo y la transición entre los mundos de la vida y la muerte.

En Chevalier se habla del búho, no de la lechuza como tal; sin embargo, ambos pertenecen a la familia de estrigiformes o rapaces nocturnas, por lo que su coherencia simbólica se mantiene dentro de una misma área de interpretaciones. Dice lo siguiente: “Por no afrontar la luz del día, el búho es símbolo de tristeza, de obscuridad, de retirada solitaria y melancólica. La mitología griega lo tiene como intérprete de Átropos, la Parca que corta el hilo del destino. En Egipto expresa el frío, la noche y la muerte” (p. 204). Y en esa misma lógica señala lo siguiente: “Igualmente puede considerarse como mensajero de la muerte y en consecuencia

⁴ Fragmento del poema original.

maléfico: ‘Cuando canta el búho, muere el indio’ (maya-quiché)” (p. 205); la frase en México sólo cambia, a través de la voz popular, como: “cuando la lechuza canta, el indio muere”. Para Juan Eduardo Cirlot (1992) la lechuza también es un animal totémico y sumamente simbólico en distintas culturas: “En el sistema jeroglífico egipcio, la lechuza simboliza la muerte, la noche, el frío y la pasividad. También concierne al reino del sol muerto, es decir, del sol bajo el horizonte, cuando atraviesa el lago o el mar de las tinieblas” (p. 270). La revelación simbólica nos acerca a la profundidad habitual en el imaginario de Dolores Castro: un imaginario juicioso, expectante al paso del tiempo y consciente de los ciclos de la vida.

En “Piedra”, por ejemplo, Dolores Castro versa:

Largo y frío es el sueño de la piedra.
 Nada guardó del **esplendor** del **fuego**⁵/
 su gris naturaleza.
 ¡Cómo me espanta **lo que se apaga y queda!**
Al rojo vivo, quieta,
 bajo la noche de mis sentidos
 /prisionera,
 sólo pido **calor**.
 ¡Cómo me espanta **lo que se apaga y queda!**
 (en Álvarez, 1973. p. 59)

Para el análisis del elemento fuego se concentraron las siguientes unidades léxicas vinculadas:

Esplendor	Fuego	Apaga	Rojo vivo	Calor
-----------	-------	-------	-----------	-------

Aunque los vocablos seleccionados para esta primera parte de la investigación son textualmente evocadores y se enganchan en una particular red semántica, conviene pensar en la riqueza de la fusión y del lenguaje naturalista con la percepción del poeta a través de la lectura simbólica. Pese al retruécano simbólico por el fuego, lo esencial del poema no radica ahí: no es la fogata (por así decirlo), sino donde ésta ocurre.

⁵ Las negritas marcadas en el poema son nuestras.

Por ello sería conveniente revisar la disertación que hacen Chevalier o Cirlot sobre la trayectoria epistemológica del elemento pétreo. Para Cirlot (1992), la piedra es un símbolo de la cohesión contrario al polvo o a lo suelto; contrario también a la disgregación (psíquica o física). La piedra ha sido la base de las civilizaciones y es un elemento femenino de tierra; está relacionada con la escritura, con la religión, con las armas y el alimento. Es un símbolo estático, pero, al menos en este texto, también juega con el movimiento y la transmutación provocada por el fuego.

Ambos, piedra y fuego, son expresiones de eternidad y están presentes en la idea de todas las cosmogonías y las etapas de la Tierra: hay una Edad de Piedra, hay una Edad de Bronce (gracias al fuego), y son tan sólo un par de ejemplos. Tanto piedra como fuego son pilares de la civilización y elementos esenciales de la guerra, del alimento, del hogar. Recuérdese también, en todo caso, el concepto de litofanías recuperado por los estudiosos del símbolo. Estas se hacen presentes en distintos momentos de la religión, la mitología y la cultura popular; es suficiente con recordar el mito de Deucalión (quien transforma piedras en hombres), el que explica el poder de la Medusa Gorgona, al convertir en piedras a quienes detienen su vista en ella y el pasaje bíblico del Génesis asociado a la mujer de Lot, quien también se solidifica en sal al mirar atrás y ver cómo cae una lluvia de fuego sobre Sodoma y Gomorra.

Las litofanías, en donde la piedra juega este papel principal, tienen una amplia enseñanza; para Cirlot (1992), este convertirse en piedra es un llamado a la conciencia para no regresar hacia un estado primitivo: “No podréis volver a nuestro estado primitivo más que en el momento en que reconozcáis vuestras faltas. La petrificación es así: la detención del progreso moral, en la evolución y en el caso de que no se precipite en el abismo, cuando menos petrifica y detiene” (p. 360). Chevalier hace hincapié en que la petrificación es más bien un castigo “a la mirada indebida” pues “la petrificación simboliza el castigo de la desmesura humana” (1986, p. 823).

“¡Cómo me espanta lo que se apaga y queda!” señala el verso: después de la hoguera, del fuego que permite el rojo vivo, continúa la piedra en un “largo y frío” sueño, pues “nada guardó del esplendor del fuego”. Como antes se había mencionado, en toda li-

tofanía hay una huella de castigo o un alto que impide el retroceso; la piedra es testigo de todos los ardores y combustiones y nunca se inmuta, sino que permanece. Sólo queda como un testigo silencioso de lo que ocurre; no puede decir más, ni vaticinar algo: “Nada guardó del **esplendor** del **fuego**⁶/ su gris naturaleza”. Es testigo de los más grandes ardores y de las más grandes combustiones y aun así permanece íntegra.

En suma, la poeta, a través de la lectura de símbolos, proyecta claramente el concepto de ciclo y de transformación: su poesía, de alguna manera, invita a repensar un principio y un final. Ofrece una constante reflexión filosófica sobre el mundo y el tiempo en el que le toca vivir. Entrega a su lector el asombro por el tiempo, las transiciones y cómo estas están presentes en todo momento de la vida.

En común con su compiladora, ofrece un panorama no necesariamente dirigido por la feminidad y la sensualidad a tope; sino más bien existe en ellas una especie de sacerdocio o apostolado que las obliga a filosofar sobre los grandes temas de la humanidad relacionados al tiempo. Dolores Castro alberga el concepto de eternidad desde lo espiritual y lo hace evidente a través de una poesía concisa y fluida. Esta postura filosófica se puede releer en lo que escriben sobre ella y su constante exploración del mundo desde una rememoración, como si existiera una clara tendencia apolínea —franca, dedicada— para entender el mundo a través de la poesía. Recuérdense los aportes que se han hecho al distinguir la motivación dionisiaca o apolínea para los *leit motiv* de la poesía. En todo el siglo XX, y en la poesía contemporánea en general, se ha ofertado la posibilidad de distinguir dos clases de poesía: la dionisiaca y la apolínea; a través de *El nacimiento de la tragedia* (1871), de Federico Nietzsche, surgió esta postura que, básicamente, relaciona las cualidades del dios Apolo (orden, brillantez, verdad, razón, etcétera) con un estilo poético en donde sobresalen dichas características. Por el contrario, está la lectura de Dionisio y sus atributos que lo exaltan: la emoción, el caos, la locura, entre otras que darán un sello en particular a sus adeptos creativos.

⁶ Las negritas marcadas en el poema son nuestras.

Termino este fugaz acercamiento a la poesía de Dolores Castro con las palabras que Griselda Álvarez le dedica en un soneto, las cuales cito:

Mujer de cualidades franciscanas
como una triste tórtola se queda
en la humedad del viento que se enreda
por la rendija azul de las mañanas.

(1973, p. 55)

Creo que esta es una manera muy breve de definir la proyección poética de Dolores Castro. Permanece, principalmente, el concepto de “mujer de cualidades franciscanas” vinculado a los votos de “pobreza, castidad y obediencia” que se perciben en su lírica natural y fluida que usa la simbología de una manera mesurada, pero con una amplia propuesta filosófica. Así, posiciona su legado poético como uno de los más sólidos del México contemporáneo.

Referencias

- Álvarez, G. (1973). *10 mujeres en la poesía mexicana del XX*. Complejo Editorial Mexicano.
- Álvarez, G. (1992). *Cuesta arriba*. Editorial Gobierno del Estado de Colima.
- Bachelard, G. (1965). *Psicoanálisis del fuego*. Ediciones Castilla.
- Barajas, B. (2019, octubre). Dolores Castro, Los Ocho Poetas Mexicanos y el milagro de la amistad. *Latitudes. Revista Cultural del Colegio de Ciencias y Humanidades*, 2, 50-54
- Castro, D. (1992). “No es el amor el vuelo”. *Antología poética*. CNCA (Lecturas Mexicanas).
- Castro, D. (1949). *El corazón transfigurado*. Ediciones de América, Revista Antológica.
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Hedler.
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor.
- Petersen, J. (1946). Las generaciones literarias, *Filosofía de la ciencia literaria*. Fondo de Cultura Económica.
- Trigos y Domínguez, G. (1988). *Dolores Castro interroga al universo*. Universidad Veracruzana. <https://tinyurl.com/5fd746nr>
- Vergara, G. (2008). Identidad y memoria en las poetisas mexicanas del siglo XX. *Revista Konvergencias Literatura*, 9, 60-71.
- Zaid, G. (2002, febrero). Griselda Álvarez. *Letras Libres*, 16. https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2016/05/pdf_art_7303_6424.pdf

Dolores Castro con sus hermanas



Fuente: Archivo familiar.

Conflicto y memoria histórica en *La ciudad y el viento* de Dolores Castro

Alexis Ortiz
Universidad de Akron

Introducción

La ciudad y el viento (1962) es una novela que se incorpora al reducido pero importante número de obras y autores que exploran los eventos ocurridos durante el primer y segundo capítulo de la Cristiada en México. Entre los conflictos armados que definieron la historia del siglo XX, además de la Revolución Mexicana, destaca también la Guerra Cristera por su importancia y ramificaciones. La Cristiada fue un conflicto que orilló al gobierno federal a utilizar la fuerza del Estado en contra de su población para garantizar el cumplimiento del mandato de la Constitución de 1917. Este conflicto, en su conclusión, fue respuesta determinante a una de las cuestiones nucleares del liberalismo: la separación entre Iglesia y Estado. Así, la Guerra Cristera fue un evento en que la existencia y viabilidad del programa liberal en México se sometió a una de las pruebas más difíciles y extenuantes posibles. Dolores Castro describe este *mare magnum* histórico como un “episodio oscuro en nuestra historia” (Bernárdez, 2015, p. 12). Esa historia ante la que nos encontramos ahora, es la que Castro recupera en *La ciudad y el viento*:

La ciudad y el viento se origina en una vivencia de juventud. Asistí a la casa de un general con motivo de una boda. La entrada espectacular, recubierta de cantera, tenía una escalera enorme de peldaños anchos. La casa ocupaba el sector posterior de la alameda, como el final. Era una boda en la que no iba a haber velación, es decir, misa, porque el abuelo de esta muchacha, que ya no era

tan muchacha, había sido un liberal, entonces no los podían casar por la Iglesia. Recuerdo que me impresionó de mala manera la división de clases. (Bernárdez, 2015, p. 10)

Si la Cristiada es un recordatorio relativamente reciente de las divisiones ideológicas y de clase que el país ha sobrellevado, Castro nos hace ver, en su novela y en entrevistas recientes, que dichos antagonismos y enemistades tienen raíces profundas en el periodo decimonónico de la nación. Estas tensiones históricas entre conservadores y liberales fueron parte de la vida cotidiana de Castro. La autora ha declarado que experimentó dichas dinámicas en su árbol familiar. El lado materno se caracterizó por su fuerte apreciación del catolicismo mexicano, mientras que el lado paterno tenía inclinaciones más cosmopolitas y liberales. Esas experiencias en el seno familiar, aunado a su vida en Zacatecas durante sus años formativos, llevaron a Castro a confrontar la pobreza histórica y material de su comunidad, y a preguntarse cómo se generan dichas condiciones:

De pronto, me brota esa experiencia. Estaba esperando a mi tercer hijo y empecé a escribir. Sin duda, también es la experiencia que tuvo mi padre ante el choque entre la forma de pensar de los liberales y los conservadores. En Zacatecas, como decía López Velarde, había de dos: "Católicos de Pedro El Ermitaño" o "Jacobinos de la época terciaria" que se odiaban unos a otros de buena fe. Esa experiencia, además, se reflejaba en la arquitectura, la mayoría de las casas estaba en ruinas, y las pocas que se mantenían en pie eran hermosísimas. (Castro, 2015, p. 44)

Así, los años que vivió Dolores en Zacatecas son vitales para contextualizar cómo es que la obra y su recepción crítica y editorial reflejaron también dichas tensiones y divisiones, porque proyectan una vida en contacto constante con las huellas materiales y simbólicas de la historia nacional. Estas prefiguraron, en turno, la respuesta crítica y editorial sufrida por la novela, que fue marcadamente negativa¹.

¹ Dicha reacción y sus implicaciones se discuten a detalle en el apartado número tres de este trabajo.

Afortunadamente, los esfuerzos por recontextualizar la obra de Castro y su lugar en las letras mexicanas han rendido frutos considerables recientemente. Uno de los estudios más importantes publicados al respecto, *Gender, Nation and the Formation of the Twentieth-Century Mexican Literary Canon*, de Sarah Bowskill (2011), establece que la pobre recepción y las dificultades editoriales y críticas que la novela sufrió se deben a una combinación de factores, entre los que destacan las cuestiones de género y el tratamiento imparcial que concede a sus personajes y ambas partes del conflicto. Lo anterior creó una convergencia de factores e intereses históricos, culturales e institucionales que derivaron en críticas ásperas de *La ciudad y el viento*. Estas dinámicas, como parte del proceso que permite articular un retrato de la *milieu* de la época, se examinan en el presente ensayo, a partir de su relación con la memoria histórica. Así, veremos que *La ciudad y el viento* fue una novela cuyo tratamiento de la historia se puede describir como un ejercicio creativo y artístico, anclado en la memoria histórica como marco epistémico exploratorio del conflicto, adelantándose a su tiempo y tomando a la crítica literaria de la época por sorpresa en el proceso.

La ciudad y el viento ante la crítica académica

La ciudad y el viento marca un rumbo distinto en la producción textual de Dolores Castro. Publicada en 1962, bajo el sello de la colección *Ficción* de la Universidad Veracruzana, la obra comparte podio editorial por el que han pasado nombres como Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Rosario Castellanos y Emilio Carballido, entre otros prestigiosos autores que la casa editorial veracruzana ha publicado previamente.

La obra destaca por varias razones: primero, es la única novela escrita por Castro, cuya trayectoria literaria fue dedicada principalmente a la poesía y la formación y promoción de futuros escritores. Por lo que refiere a su contenido temático, la novela se afilia e incorpora al grupo de obras y narradores que retoman el tema de la Cristiada para reflexionar sobre la nación, su pasado, presente y futuro, en torno a uno de los tópicos más trascendentales en la historiografía de Occidente: el conflicto y las tensiones que genera

el ejercicio de la religión *vis-à-vis* un Estado ansioso por las consecuencias que dicha actividad puede generar en la población que gobierna. Es, también, aunque parezca obvio mencionarlo en pleno siglo XXI, una novela escrita en una época en que las mujeres enfrentaban múltiples obstáculos para circular sus escritos, en una industria editorial y crítica dominada por voces masculinas, que consideraban inferiores a las letras femeninas; dicho sea de paso, el tópico en cuestión era considerado controversial en esa época.

En lo que respecta al tratamiento de la historia y sus acontecimientos, la novela se distingue por la asunción de una voz neutral en su aproximación a la Cristiada, sus agentes y consecuencias, sin asumir posturas en favor de un bando u otro en el conflicto. Ello le ganó, irónicamente, críticas de simpatizantes tanto del gobierno como de la Iglesia por su postura neutral. Otro frente en el que la novela destaca, es la relativa desatención crítica que ha sufrido. Entre los estudios publicados en torno a ella por Sarah Bowskill y Manuel Medina se encuentran²: *Gender, Nation, and the Formation of the Twentieth-Century Mexican Literary Canon* (Bowskill, 2017); “Women, Violence, and the Mexican Cristeros Wars in Elena Garro’s *Los recuerdos del porvenir* and Dolores Castro’s *La ciudad y el viento*” (Bowskill, 2009) y “Tradición y renovación en *La ciudad y el viento*” (Medina, 2004).

Asimismo, la obra ha recibido cobertura crítica de forma indirecta en la exploración de temas relacionados a ésta, como se expone en *Dolores Castro: crecer entre ruinas* (2015) de Mariana Bernárdez y el excelente artículo de Deborah Cohn sobre la *intelligentia* mexicana y su activismo literario y político en la conformación

² El ensayo de Bowskill examina cómo la cuestión de género y las tensiones surgidas entre el aparato crítico literario de la época de los sesenta, dominado por críticos masculinos y sus sensibilidades, prefiguró la recepción de obras literarias escritas tanto por hombres y mujeres en el proceso de conformación del canon literario mexicano. El segundo ensayo, también de Bowskill, se acerca a la novela como producto literario y cultural emanado del México post Cristiada y el papel que las mujeres desempeñaron durante la Guerra Cristera. Bowskill examina algunas de las implicaciones políticas, estéticas y literarias de la obra en su época desde una perspectiva crítica y de género indispensable para aproximarse a ésta. Por su parte, el trabajo de Manuel Medina se acerca a la novela con un enfoque estilístico y estético que analiza la manera en que la obra construye y articula su universo literario, uno en que a través de los personajes se exploran las tensiones históricas inherentes a la Cristiada como suceso cultural, literario e histórico.

del Estado mexicano y una identidad nacional compartida: “The mexican intelligentsia, 1950–1968: cosmopolitanism, national identity, and the State” (Cohn, 2005).

Finalmente, *La ciudad y el viento* ha sido comentada y analizada por la autora en numerosas entrevistas³ a lo largo de los años. Se observa entonces un horizonte crítico en ciernes para la única novela de Castro como vehículo exploratorio de la realidad histórica y sociopolítica de México, que presenta oportunidades valiosas para el estudio de la Cristiada y la literatura mexicana del siglo XX.

La novela, su historia, y sus críticos

Un aspecto vital para entender el lugar que *La ciudad y el viento* ocupa en las letras mexicanas reside en su recepción crítica. A pesar de su aparición bajo el auspicio del sello Ficciones, la novela enfrentó dificultades *pre* y *pos* publicación. En su estudio sobre la relación entre género y la formación de literaturas e identidades nacionales, Bowskill detalla las vicisitudes que obra y autora sufrieron. El proceso editorial ilustra dichas dificultades, como fue el caso de la edición y diseño de su contraportada, que reza:

Dueña de una voz personal, tan penetrante, tan dura, Dolores Castro declaró siempre su predilección por el verso libre “porque no hallarían una forma que produjera una música tan dura y una expresión tan parca como la mía”. Sólo recientemente ha ensayado el género narrativo, cuyos primeros frutos presentamos orgullosamente en Ficción. *La ciudad y el viento* es una novela corta de la vida provinciana de México en los años inmediatamente posteriores al movimiento revolucionario de 1910. [...] Dolores Castro nos entrega en toda su verdad, momentos de pasión y de violencia de una época que, al parecer, no es aun definitivamente nuestro pasado. (Castro, 1962)

Lo destacable, además de calificarla como novela “de la vida provinciana”, es el hecho de que el tema central de la obra no es la

³ Varias de ellas están disponibles en YouTube y otras se pueden encontrar en formato escrito, gracias a la apertura de Castro al diálogo sobre su obra con una variedad de interlocutores especializados y no especializados en el estudio de la literatura.

Revolución Mexicana. Como ha mencionado Castro en entrevistas al respecto: el marco temporal tiene lugar durante el segundo capítulo de la Guerra Cristera (1934). En ese entonces (1962), señala Bowskill, las consecuencias de la Cristiada, a casi treinta años de distancia, habían polarizado la opinión pública en torno al tema. Cuando la obra salió al mercado, dichas tensiones empezaban a disminuir, pero la herida se sentía fresca en la memoria colectiva de los mexicanos.

Antes de continuar, es necesario aclarar cuáles fueron los detonantes de la Cristiada para entender la recepción crítica y editorial que recibió *La ciudad y el viento* tras su publicación. Para tener una idea más clara de este conflicto, se debe iniciar con uno de los capítulos finales de la Revolución Mexicana: la escritura y ratificación de la Constitución de 1917. Uno de los puntos neurales de la Constitución de 1917 es el intento por esclarecer la relación entre Estado e Iglesia, que emerge como punto de contención sustancial tras la disolución del virreinato español y el establecimiento del sistema republicano constitucional.

Entre las instituciones que sobrevivieron la guerra de Independencia con capital político y material, además de la clase militar, se encontraba la Iglesia y su aparato clerical. Previamente, los intentos por mitigar la influencia de la jerarquía católica y militar en el país ya habían establecido las condiciones propicias para la guerra civil, que estalló en 1858 como respuesta a la derogación de la Constitución de 1857. En la Constitución de 1917, por su parte, uno de los apartados del artículo tercero reza:

Garantizada por el artículo 24 la libertad de creencias, el criterio que orientará a dicha educación se mantendrá por completo ajeno a cualquier doctrina religiosa y, basado en los resultados del progreso científico, luchará contra la ignorancia y sus efectos, las servidumbres, los fanatismos y los prejuicios. (p. 3)

También es necesario señalar que el artículo 24 imponía un estado de vigilancia constante sobre las organizaciones religiosas y sus operaciones: “Todo acto religioso de culto público deberá celebrarse precisamente dentro de los templos, los cuales estarán siem-

pre bajo la vigilancia de la autoridad" (Constitución Federal de 1917). Finalmente, artículos adicionales (4, 27, 55 y 130) complicaban sustancialmente el proceso de apertura y expansión de la Iglesia, mediante límites en la adquisición y administración de bienes raíces y tierras de la institución. Cabe decir que estas restricciones afectaban a todas las religiones y que la Constitución de 1917 refrendaba, paradójicamente, el derecho a la libertad religiosa. Sin embargo, debido a la importancia del catolicismo en México, fue natural que dicha institución y sus feligreses percibieran sus libertades religiosas, firmemente protegidas en el pasado, bajo ataque durante la administración de Plutarco Elías Calles. Dichos artículos y sus apartados, a pesar de ser ratificados en 1917, no fueron observados y aplicados consistentemente, sino hasta que Calles tomó la presidencia en 1924. Se tuvo entonces una situación en que el ambiente político y religioso de la nación cambió drásticamente.

A pesar de que la Iglesia trató de protestar pacíficamente ante las imposiciones, la violencia estalló. Por su parte, Calles era conocido por su postura anticlerical, abierta oposición a la Iglesia católica en México y su ferviente creencia en la separación Iglesia-Estado. Dada la historia de intervencionismo extranjero que había sufrido el país, la perspectiva de Calles, aunque cuestionable, tiene sustento histórico. A nivel institucional y transnacional, la Iglesia católica como institución responde *de facto* al Vaticano, que es la entidad centralizada que rige el catolicismo en el mundo. Para Calles, un político de raigambre juarista y liberal, lo anterior presentó un dilema que, en su intento por ceñirse estrictamente al dictamen constitucional del artículo 24, y combatir lo que percibía como potencial injerencia del Vaticano en asuntos de la nación, sentó las bases que dieron origen al conflicto armado.

Aunque evidente, con el beneficio de la retrospectiva, es necesario señalar que la Cristiada y sus consecuencias fracturaron el espíritu nacional y la promesa de unidad y entendimiento que se pensó asequible tras la conclusión de la Revolución Mexicana, dejando en duda una vez más la viabilidad de la nación, el proyecto liberal y la separación de la Iglesia y el Estado articuladas en la Constitución de 1917. Igualmente, no se puede decir que el objetivo del presidente Calles era propiciar dicho conflicto de manera

intencional. La novela se nutre de estos conflictos trascendentales y los utiliza como vehículos exploratorios de sus consecuencias e implicaciones.

Así, la obra retoma las rivalidades y tensiones entre instituciones liberales y conservadoras, que definieron la política cultural y literaria del siglo XIX para reflexionar en torno a ellas. Igualmente, la experiencia vital de Dolores Castro, cuya vida en familia se caracterizó por las interacciones entre el lado paterno (liberal, cosmopolita) y materno (conservador, religioso) en conjunción con los años transcurridos en Zacatecas, región clave en la historia nacional y lugar donde la autora se formó, ilustra esa dinámica.

Para Castro, la historia no es letra muerta o evento pasado a la espera de ser estudiado; es una entidad viva, un *continuum* cuya influencia se observa y manifiesta en la vida cotidiana y en el ejercicio creativo de la literatura, al igual que en el paisaje sociocultural que habitamos. Es, también un espacio psicológico y afectivo en que se dialoga en torno a cismas y rupturas históricas y culturales. Ejemplos de lo anterior son el desprecio y los sentimientos antifranceses típicos de la segunda mitad del siglo XIX presentes en la novela:

¡Lo que me faltaba! ¡Allí veo a los diablos de “mochos”, franceses o afrancesados! Ya los veo con sus modales elegantes, sus patillas de ociosos, levantada la nariz para adivinar el aire de “las Europas”, y luego cayendo como moscas en leche... ¡Parecían tan decentes para dar las últimas boqueadas! ¡Murieron como pajaritos! (p. 9)

En la cita anterior se manifiesta el ferviente sentimiento antifrancés y antieuropeo que percoló a lo largo del siglo XIX en México y con el que se identificó sustancialmente al movimiento liberal mexicano en oposición a los grupos conservadores que veían a Europa y su sistema monárquico como el modelo político ejemplar. El desprecio hacia lo foráneo y cosmopolita toma forma en la novela, como ejemplo de la rivalidad entre conservadores y liberales. Las referencias al bandidaje y saqueos en que tomaron parte los grupos cristeros y las fuerzas del Estado fueron también características de la vida en el siglo XIX y se manifiestan en la obra de Castro:

- ¿Nos van a matar a todos como si fuéramos ratas? ¿Caeremos de uno en uno sin defender nuestras creencias? ¿Hubo alguna razón para matar a Juan? Él era humilde, pacífico, pobre, a nadie le hacía daño. ¿Lo mataron por el crimen de ser católico?
- ¿No serían bandidos los que lo mataron?
- ¡Sí, bandidos, pero del Gobierno! [...]. (p. 75)

La crítica al gobierno es aguda. Y los “cristeros” tampoco se salvan de Castro, que articula un juicio histórico y novelístico ecuánime:

Pocos de aquellos “cristeros” recordaban ya por esta época lo que había sido un intento armado por defender su fe. Ahora las gavillas rapaces, hambrientas, vivían a salto de mata sin saber bien qué planes podían hacer para defender a Cristo. En el mejor de los casos se atribuían funciones justicieras y castigaban a los herejes, a los de malas costumbres, persiguiéndolos por esos campos de Dios. (p. 64)

Así, el bien y el mal se diluyen en el entramado narrativo de la obra y dejan al lector en posición de exégeta y juez de la historia y sus agentes. La lectura que ofrece del conflicto es casi nietzscheana en su postura: los juicios morales se atomizan y evaporan en tiempos de guerra, sólo quedan voluntades. Así lo ilustra la trágica muerte de Alberto García y el reconocimiento inmediato del error por Dolores Llamas y sus seguidoras, que asesinan a García guiadas por el testimonio falso de Manuel Berumen:

- ¡Aprenderán contigo todos los ladrones! ¡Sacrílego!
- ¡Dolores Llamas! ¿Por qué me hieres? ¿Por qué me persiguen?
- Dolores dirigió entonces una mirada al rostro desfigurado por los golpes mientras la sangre se le iba a los talones y se le paraba el corazón.
- ¡Alberto García de Alba! ¡Tú! ¿Qué he hecho? ¿Qué hemos hecho?
- Alberto no supo más, se le nubló la vista, cayó en brazos de la mujer desconocida que abrió la puerta. Dolores gritaba enloquecida. (pp. 107-108)

¿Y qué nos queda? El ejercicio y la manifestación de la voluntad del hombre en el vacío legal y moral que se impone en tiempos de guerra. Así, la novela dialoga con cismas y conflictos cuya cercanía histórica le confieren un *gravitas* y un *pathos* que requieren una disposición crítica capaz de mediar por lo menos dos siglos de historia (XIX y XX) y varios parteaguas de la historiografía mexicana: la guerra de Reforma, la ocupación francesa y ejecución de Maximiliano, la Revolución Mexicana, y la Constitución de 1917 y su desembocadura en el estallido de la primera Cristiada. Lamentablemente, ante tópicos como el anterior, la crítica literaria experimentó dificultades para evaluar la obra con ecuanimidad.

Uno de los primeros reseñistas de *La ciudad y el viento*, Ignacio Méndez, señaló que la novela sufre de “excesiva misericordia hacia algunos personajes, para no entregarlos al lector sin defensa alguna”, lo que puede ser “un poco desconcertante [porque se espera] el esclarecimiento simplista que hiciera exclamar al lector: ‘Estos tienen la razón, y aquellos otros son mendaces’” (Méndez, 1962, p. 11). Otro reseñista y quizá el más prominente de los críticos tempranos de la novela, Emmanuel Carballo, dijo que la novela padecía de una “inquebrantable buena fe” y la calificó como:

[...] una “novela” anacrónica. Vieja por el estilo, la estructura y el tratamiento que da a la anécdota. Recuerda, sin alcanzar siquiera sus limitaciones, dos novelas de nuestro siglo diecinueve... Aquélla y éstas no pasan de ser obras costumbristas que retratan la vida en ciudades menores de la provincia. A [los otros autores] los salva, al menos, su poderosa capacidad para la sátira. Por aquellos años, además, el costumbrismo era un recurso más o menos válido. Hoy día, en cambio, es enemigo mortal de los prosistas. (Cohn, 2005, p. 161)

Por tanto, las críticas a la novela se concentran en dos frentes: por una parte, la acusación de un tratamiento “desconcertante”, que no esclarece ni establece responsabilidad moral para el supuesto lector que así lo esperaría; por otro lado, estructural y formalmente hablando, se le acusa de emplear viejas fórmulas encontradas en la novela decimonónica y, por extensión, sujeta a sus limitaciones estéticas, estilísticas y argumentativas. Sin embargo,

como se verá en el siguiente apartado, los críticos y sus juicios son debatibles y la novela, por el contrario, se acerca a la historia, sus eventos y agentes con técnica innovadora, adaptando al texto literario recursos conceptuales y teóricos de la, en ese entonces, desconocida memoria histórica.

¿Y la memoria histórica?

La historia, su examinación e interpretación presentan una serie de problemáticas para el investigador de las humanidades que dificultan su estudio. El problema fundamental para los interesados en estudiar la historia es que ha transcurrido de forma definitiva. Es física y cronológicamente imposible regresar a un momento exacto en el tiempo para su exploración sincrónica. Dada la imposibilidad de estudiarla sincrónicamente, en el momento histórico preciso, los historiadores recurren a testimonios orales, escritos y, en tiempos recientes, audiovisuales para reconstruir un cuadro convincente, inteligible y fidedigno del tópico en cuestión.

Estos retos metodológicos y conceptuales los examina Pierre Nora (1989) en *Between Memory and History: les Lieux de Mémoire*, donde afirma controversialmente que la memoria es tan difícil de articular que no existe casi nada de ella: “Self-consciousness emerges under the sign of that which has already happened, as the fulfillment of something always already begun. We speak so much of memory because there is so little of it left”⁴ (Nora, 1989, p. 7). Por ello, señala Nora, es que tanto historiadores contemporáneos como el individuo común y corriente han asumido, erróneamente, la dicotomía de memoria e historia como viable para su estudio. Por el contrario, señala el francés: “Memory and history, far from being synonymous, appear now to be in fundamental opposition. Memory is life, borne by living societies founded in its name” (p. 8) y como tal, está sujeta a un proceso de evolución constante y abierta tanto a la remembranza como al olvido y, por ende, a su manipulación. En suma, remarca Nora:

⁴ “La autoconciencia surge bajo el signo de lo ya acontecido, como cumplimiento de algo siempre ya comenzado. Hablamos tanto de la memoria porque queda muy poco de ella” (traducción propia).

History, on the other hand, is the reconstruction, always problematic and incomplete, of what is no longer. Memory is a perpetually actual phenomenon, a bond tying us to the eternal present; history is a representation of the past. Memory, insofar as it is affective and magical, only accommodates those facts that suit it; it nourishes recollections that may be out of focus or telescopic, global or detached, particular or symbolic-responsive to each avenue of conveyance or phenomenal screen, to every censorship or projection⁵. (Nora, 1989, p. 8)

La historia y su reconstrucción forman parte de procesos que Nora califica como incompletos y problemáticos, debido a la manera en que ésta “calls for analysis and criticism”⁶ (p. 9), mientras la memoria es, en contraste, primordialmente ciega, excepto para los grupos en los que se sujeta y la mantiene anclada (p. 9). La historia, enfatiza Nora, pertenece a alguien, es producto intelectual y cultural, cuya importancia la sujeta a los mecanismos legitimadores de, por ejemplo, instituciones académicas o gubernamentales para ser aceptada y aprehendida como tal, una vez que ha sido validada y promovida por dichas instituciones. La solución a este problema de índole epistémica, para Nora, se encuentra en los lugares de la memoria (*les lieux de mémoire*). En ellos, afirma Nora es donde: “memory crystallizes and secretes itself”⁷(p. 7). Son, pues, un punto de contacto en el plano físico o abstracto donde reside la historia y se puede interactuar con ella a través de artefactos como archivos, libros, documentos notariales, cementerios y reliquias familiares, entre otros. *La ciudad y el viento* se adhiere a esta categoría debido a su condición de producto artístico y por las oportunidades que provee al lector y la crítica para acercarse a la historia nacional y reflexionar sus acontecimientos y actores.

⁵ “La historia, en cambio, es la reconstrucción, siempre problemática e incompleta, de lo que ya no es. La memoria es un fenómeno perpetuamente actual, un vínculo que nos ata al eterno presente; la historia es una representación del pasado. La memoria, en la medida en que es afectiva y mágica, sólo da cabida a los hechos que le convienen; alimenta recuerdos que pueden ser desenfocados o telescópicos, globales o distanciados, particulares o simbólicos, que responden a cada vía de transmisión o pantalla fenoménica, a cada censura o proyección” (traducción propia).

⁶ “Llama al análisis y la crítica” (traducción propia).

⁷ “La memoria se cristaliza y segrega a sí misma” (traducción propia).

Ella también incorpora y considera elementos afectivos, psicológicos, étnicos y culturales que la distinguen de un acercamiento tradicional a la historia. En el caso de *La ciudad y el viento*, además de lo señalado, simbólica, material y geográficamente hablando es Zacatecas el lugar, objeto y plano simbólico que se presenta como el escenario en que la novela acontece:

Zacatecas estaba casi destruida por dos de los combates más sangrientos de la Revolución Mexicana. Crecer entre ruinas tiene un impacto muy grande, no me explicaba qué era lo que había sucedido. Lo poco que quedaba era la Catedral, la Plaza de Armas y nada más allá de casa de mi abuela, justo antes de la estación de ferrocarril. Se hablaba mucho de la Revolución, del hambre que se había padecido, de los muertos. Yo sentía que eso estaba muy lejano, lo cual no era tan cierto porque nací en 1923. La Revolución en la etapa armada había casi terminado en 1921, pero todavía coexistían en la república varios grupos rebeldes que estaban hacia el norte en Chihuahua y Durango. Además de las ruinas, había una gran violencia porque hubo grupos muy importantes de cristeros. Me di cuenta de la magnitud de esta violencia por diversos episodios. (pp. 15-16)

Así, Zacatecas se convierte en el punto de origen de la novela y en el vehículo epistémico que permite la puesta en escena del espacio en que se realiza la revisión y el análisis de la historia para su exploración. Asimismo, la memoria histórica se considera ampliamente como el acercamiento a eventos históricos sin silenciar hechos, personajes, o puntos de vista, poniéndolos en contexto y perspectivas históricas, para propiciar un debate crítico y hacer catarsis sobre el pasado compartido⁸. Contrástese lo anterior con la memoria oficial, generada por el Estado y sus instituciones para reafirmar el discurso oficial y el de los intereses políticos del régimen. Por ello sorprende, y debemos apreciar las implicaciones de lo que Castro hizo en *La ciudad y el viento*, donde da voz y agencia

⁸ Dicho acercamiento a la historia se percibe como controversial. En España se le relaciona con la examinación y debate abiertos que ha generado en torno al franquismo y su impacto en los ciudadanos españoles. Ha tenido impactos similares en Colombia, Argentina y Perú, entre otras naciones del orbe.

en la novela a todas las partes agraviadas durante el conflicto, sin caer en el juicio fácil o la retórica incendiaria.

Con la escritura y publicación de la obra, además de las ya documentadas adversidades, Castro se posicionó como voz opositora al discurso oficial, en su condición de mujer y escritora, para reafirmar que, en el transcurso de la historia y sus conflictos, no existen interpretaciones fáciles ni respuestas simples. Siempre habrá claroscuros, matices y ángulos que hacen de la interpretación de la historia un ejercicio que demanda curiosidad, apertura y una mirada crítica como requerimientos vitales para su estudio. Por lo anterior y más, es claro que *La ciudad y el viento* fue una obra que se adelantó a su tiempo por su tratamiento de temas sensibles en la historia nacional. No obstante, como suele ocurrir a quienes rompen esquemas: lo hacen a gran costo individual y literario.

A pesar de todo, en oposición a lo que señalaron los críticos, la novelista y su obra brillan por su decisión de honrar la voz estética y literaria sobre la política e ideológica. Castro pone sobre la mesa un producto novelístico que deja en manos de su audiencia y los lectores, el poder y la capacidad de establecer juicios históricos, sin mediación de la voz narrativa y política de la autora. Así lo confirma uno de los primeros párrafos de la novela:

Esta es una ciudad devastada por un incendio, en la que no han acabado de arder las gentes ni las cosas. [...] Fuerza y violencia luchan en esta ciudad con diferentes rostros: de sometimiento, o piedad, razonable humanismo, patriótico ardor o mística indignación. Tras ellos se oculta una sonrisa mágica, supersticiosa o fanática, que a pesar de todo se hace evidente a unos ojos serenos o justicieros. (p. 7)

El párrafo anterior adelanta la postura imparcial de la obra, al tiempo que señala quiénes podrán elucidar la verdad en las historias que la novela desarrolla; será entonces el lector exégeta y no la autora u obra quien juzgará lo ocurrido. En lo que concierne a la novela y su posición frente a la crítica, lo anterior es vital para contextualizarla, ya que los conflictos entre liberales y la Iglesia en México no son nuevos, pero sí han sido trascendentales en la formación de la nación. El siglo XIX es emblemático en este contexto,

ya que fue definido por el constante deseo de los liberales de hacer del Estado mexicano uno basado en la defensa de los derechos individuales, en detrimento del *gravitas* institucional y cultural que la Iglesia católica había disfrutado ininterrumpidamente durante siglos en México. La novela da cuenta de lo anterior *ipso facto*: “Es el año de 1934; la gente de la ciudad se apresura a tomar posiciones en una lucha que prácticamente no ha cesado” (p. 8).

Dado que el siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX, por lo menos, han sido caracterizados por una retórica enardecida, así como por la violencia e inestabilidad política y social, la escritura de una novela cuya voz narrativa se mantiene objetiva y neutral distinguen a Castro y su aproximación a un conflicto multifacético y complejo como la *Cristiada*. Este tipo de acercamientos a la historia y sus consecuencias son parte del marco epistémico de la memoria histórica que *La ciudad y el viento* adapta como recursos literarios. Tal es el caso de la imparcialidad como atributo que define a la voz narrativa; los lugares de la memoria como Zacatecas y las provincias mexicanas, y la oportunidad para reflexionar el pasado nacional en busca de catarsis y resolución a conflictos históricos trascendentales.

En “Recuerdo, historia, ficción”, Sylvia Molloy (1989) señala que la memoria histórica es un “saber transmitido”, “recuerdo de recuerdos” que se constituye como parte de la memoria colectiva, pero, a diferencia de ésta, se caracteriza por la “conceptualización crítica de acontecimientos de signo histórico compartidos colectivamente y vivos en el horizonte referencial del grupo” (p. 257). La conceptualización crítica de los acontecimientos es parte fundamental de la novela de Castro, lo ilustra en su reticencia a narrar la *Cristiada* con prejuicio y parcialidad.

Conclusión

La ciudad y el viento es una obra cuyo abordaje permite familiarizarnos con múltiples facetas de la vida en México a lo largo de los siglos. Desde la persistencia histórica del conflicto decimonónico entre conservadores y liberales, hasta el tratamiento de las letras femeninas durante la segunda mitad del siglo XX, esto y más for-

man parte del universo literario y cultural de la novela, que trasciende los confines del texto para reflexionar en torno a uno de los momentos más trágicos de la historia de México, al tiempo que despliega cualidades metaliterarias que permiten reflexionar sobre el quehacer literario y su responsabilidad hacia el pasado.

Como lugar de la historia, el texto es un punto en el que se entrecruzan horizontes y perspectivas de la época en que tuvo su génesis. Ello se observa, por ejemplo, en la reacción ambivalente de los críticos de Castro, por una parte, hacia obras coetáneas cuyos atributos estéticos y temáticos eran muy similares a *La ciudad y el viento*. Entre las novelas que fueron galardonadas y abrazadas por la crítica con entusiasmo y apertura se encuentran *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, y *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes. Ambas son obras con las que *La ciudad y el viento* comparte atributos que a Castro le merecieron crítica negativa; en contraste, a Rulfo y Fuentes les ganaron la admiración y el encomio de la crítica. Algunos rasgos compartidos son el rescate del ritmo de vida de los mexicanos en áreas marcadamente rurales, en el caso de la obra de Rulfo, y, en el caso de Fuentes, *La región más transparente* fue celebrada por su narrativa fragmentaria y por hacer de la Ciudad de México, en oposición a las “provincias” y los “provincianos”, el vehículo narrativo más prominente de la novela. Se hace presente, entonces, la manifestación de otro profundo cisma cultural e histórico en México: la división antagónica entre metrópoli y provincia que continúa hasta hoy. En la obra de Castro, ésta se localiza en Zacatecas, y en la de Fuentes, se ubica en la Ciudad de México. Simbólica e institucionalmente, a la novela de Fuentes se le privilegió por su carácter cosmopolita, alejada de las realidades históricas que *La ciudad y el viento* sí prioriza: las de la vida de la mayoría de los mexicanos que viven fuera de las grandes urbes y sus mosaicos polifacéticos.

El peso institucional que ejerció la crítica en detrimento de *La ciudad y el viento* es evidencia clara de las fisuras encontradas en la conformación del canon literario y cómo la crítica se aproxima a dicho proceso. ¿Cómo si no se explica entonces la recepción que tuvieron las novelas de Fuentes y Rulfo? El caso de Rulfo por sí mismo es revelador, ya que *Pedro Páramo* incorpora también a la Cristiada como vehículo exploratorio de la realidad cultural y social de México.

Así, la memoria histórica como ejercicio de exploración y reapropiación del pasado, además de asumir forma en la novela, es también su motor y puntero del ejercicio creativo y novelístico. Ello explica también la confusión que dicha aproximación al ejercicio de la narrativa causó en la crítica de la época: la propuesta fue innovadora en su tratamiento del juicio histórico y los ataques que recibió, contrario a lo que se pensaba, ilustran una aproximación reaccionaria al ejercicio de la crítica literaria. Después de todo, si se asume la perspectiva de la crítica del México de mediados de siglo XX, se puede entender, por una parte, la inclinación hacia la promoción de obras como *La región más transparente*, que buscaron posicionar a México y su literatura como fuerzas económicas y culturales en ciernes, mirando de frente al futuro, acompañada por el deseo de modernizar la nación.

En tal escenario, es difícil concebir el espacio que ocuparía la novela de Castro, cuya recuperación y recontextualización de uno de los momentos más amargos en la historiografía mexicana reviven un conflicto y un fantasma perenne que urgía olvidar y considerar como saldado, para no obstaculizar la marcha del progreso modernizador del Estado secular liberal. Irónicamente, la crítica y su reacción terminan reafirmando uno de los mensajes centrales de la novela: que las rencillas históricas que no se solucionan y tratan abiertamente para encontrar puntos en común, generan animadversión que, eventualmente, deriva en violencia y odio.

Referencias

- Bernárdez, M. (2015). *Dolores Castro: Crecer entre ruinas*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Bowskill, S. (2009). Women, Violence and the Mexican Cristeros Wars. Elena Garro's *Los recuerdos del porvenir* and Dolores Castro's *La ciudad y el viento*. *The Modern Language Review*, 104(2), 438-452. DOI:10.1353/mlr.2009.0107
- Bowskill, S. (2015). The Ocho Poetas Mexicanos and the Marginalisation of Catholic Authors in Post-revolutionary Mexico. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 21 (2), 89-106. DOI: 10.1080/14701847.2015.1144305
- Bowskill, S. (2011). *Gender, Nation and the Formation of the Twentieth-Century Mexican Literary Canon*. Routledge.
- Constitución política de los Estados Unidos Mexicanos: Con sus adiciones y reformas al 1o de septiembre de 1963 y un índice analítico de materias*. (1963). Edición de la Cámara de Diputados.
- Constitución de 1917*. <https://pdpa.georgetown.edu/Constitutions/Mexico/mexico1917.html>
- Castro, D. (1962). *La ciudad y el viento*. Universidad Veracruzana.
- Castro, D. (2015). A tantas voces de viento: entrevista con Dolores Castro (M. Bernárdez, Interviewer) [Interview]. *Casa del Tiempo*, 13, 8-12. https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/13_feb_2015/casa_del_tiempo_eV_num_13_08_12.pdf
- Cohn, D. (2005). The Mexican Intelligentsia, 1950-1968: Cosmopolitanism, National Identity, and the State. *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, 21 (1), 141-182.
- García, H. (1969). *Constitución política de los Estados Unidos Mexicanos*. Fernández.
- Medina, M. (2004). Tradición y renovación en *La ciudad y el viento*. En B. Barajas (Ed.), *Raíz del agua* (pp. 119-130). Tintanueva.
- Méndez, I. (1962). *La ciudad y el viento* [Review of *La ciudad y el viento*, de D. Castro]. *México en la Cultura*, 11.
- Molloy, S. (1989). Recuerdo, historia, ficción. En R. Chang-Rodríguez y G. de Beer (Eds.), *La historia en la literatura iberoamericana. Memorias del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* (pp. 253-258). Ediciones del Norte.
- Nora, P. (1989). Between Memory and History: les Lieux de Mémoire. *Representations*, 26, 7-24.

Dos visiones femeninas de las guerras civiles en México: *Cartucho* y *La ciudad y el viento*, entre micronarrativas y literatura testimonial

Diana Érika Cruz Jiménez
Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas

Introducción

La visión femenina de los hechos bélicos que han marcado la historia de México nos ha sido entregada en obras a las que aún no se les concede la importancia que merecen, pues existe todavía resistencia por reconocer como obras literarias a las narrativas testimoniales, fuentes de acceso al conocimiento de realidades concretas y de pueblos que la historiografía en su momento desatendió. Sin embargo, voces de escritoras como Nellie Campobello y Dolores Castro, nos entregan una mirada cercana y distinta de la que otros autores pudieron otorgar en su momento.

En ambas, se revela la forma en la que se vivieron, en regiones específicas, la Revolución Mexicana y la Guerra Cristera, asimismo, recuperan el papel que jugó la mujer durante estos periodos. El vínculo entre historia y literatura hace de estas narrativas un género híbrido, tal como lo señalaban Peter Burke (1996), Paul Ricoeur (1983) y Hayden White (1978/2003). Y en este cruce, el horror de una realidad vivida se vuelve tolerable gracias a la vena artística de las autoras de *Cartucho* (1931) y *La ciudad y el viento* (1962). En el presente capítulo, a partir de esa relación entre historia y literatura,

abordaremos esa mirada particular de Campobello y Castro que nos entregan en sus obras literarias, por medio del testimonio y la micronarrativa.

La literatura testimonial y las micronarrativas

Peter Burke en *Formas de hacer historia* (1996) expuso los vicios y puntos débiles de la historiografía que se había escrito hasta el momento y de los cuales autores como Hayden White y Paul Ricoeur se habían percatado, manifestando así la necesidad de una renovación en el campo historiográfico y una revolución en la epistemología de la ciencia histórica que despejara las resistencias al reconocimiento de obras que tenían una esencia histórica, sin ser narradas precisamente por profesionales o bajo la forma tradicional en la que se enunciaba en esta disciplina. La intencionalidad, la veracidad, la objetividad, la explicación y la forma de narrar los hechos por parte de los historiadores fueron algunos de los puntos cuestionados. Burke dice:

Las formas narrativas tradicionales son inadecuadas para transmitir esta certeza. Los narradores históricos necesitan encontrar una manera de hacerse visibles en su relato, no por complacencia consigo mismos sino a modo de advertencia al lector de que no son omniscientes o imparciales y que también son posibles otras interpretaciones además de la suya. (p. 296)

El filósofo norteamericano Hayden White y el antropólogo francés Paul Ricoeur proponían hacer frente a la historiografía, exponiendo que no puede ser tomada por una verdad absoluta, puesto que no se “reproduce lo que realmente ocurrió”; la realidad no se logra aprehender y la objetividad con la que se accede a las pruebas es frágil. Para White, el historiador no debe desdibujarse o neutralizarse, también persigue intenciones, se vale de conjeturas para poder llenar esos vacíos que las fuentes no prodigan; la historiografía no es pues una verdad absoluta, sino una verdad cercana en la cual la interpretación también se hace presente.

White trajo al debate los conceptos de representación y realidad y se preguntó: ¿cómo se conoce la realidad? Se accede a tra-

vés del lenguaje, se nombra, se trata de describir, se representa, más lo real no se puede asir, por lo que historia y ficción se encuentran en un punto en el que las fronteras porosas permiten no la contaminación de la una y la otra, sino una suma de fuerzas, de apoyo entre ambas: “La narrativa histórica no refleja las cosas que señala; recuerda imágenes de las cosas que indica, como hace la metáfora” (White, 2003, p. 125).

Hayden White no desestimó a la disciplina histórica, lo que sí hizo fue desentrañar los puntos de convergencia de esta ciencia con la literatura. No todas las obras literarias son producto de la imaginación, así como tampoco se puede considerar que partan de la nada, tienen referentes, son escritas por un sujeto que es y está en un tiempo y espacio, se asocia de alguna u otra forma con lo que se conoce, con la realidad que percibimos. De igual forma, aunque la historia se presume como verdad, no hay que olvidar que ha sido reconstruida por un sujeto que no es desdibujado en el trabajo que realiza. Estas reflexiones encontradas llevaron a Burke a plantear una nueva nominación con la cual renovarían a la disciplina histórica, la micronarrativa:

Es la exposición de un relato sobre gente corriente en su escenario local. En cierto sentido, esta técnica es un lugar común entre los novelistas históricos. La micronarrativa parece haberse afianzado; son cada vez más los historiadores que adoptan esta forma. En cualquier caso, sería un error considerarla una panacea. No proporciona una solución a todos los problemas subrayados anteriormente y genera otros propios, sobre todo el de vincular la microhistoria y la macrohistoria, los detalles locales con las tendencias generales. (Burke, 1996, p. 305)

Derivado de esta deliberación, se dio continuidad al reconocimiento de diversos modos narrativos en el terreno de la historiografía y de las obras literarias que surgieron a partir del testimonio de quienes habían vivido de cerca eventos sociales que marcaron la historia mundial, nacional y regional, como lo fueron las guerras, las crisis económicas, los desastres naturales, y se brindó un puerto que resguardó a la autenticidad de estas obras literarias que mediaban entre la historia y la ficción; ante todo, se enfatizó en la

forma en la que habían sido vividos ciertos hechos y situaciones en determinados pueblos, regiones, localidades; por ello, estas historias ficcionalizadas dialogaron con la microhistoria, la historia regional y la historia oral. Mas todo ello se lograría condensar en lo que Burke denominó “micronarrativas”, mientras que en el sistema literario estas obras fueron denominadas como literaturas testimoniales.

Jorge Eduardo Suárez Gómez (2011) menciona que la literatura testimonial tiene características esencialmente notables, se presenta como prueba y verdad de lo sucedido, puesto que su base descansa sobre la realidad que percibieron los autores, la cual ha pasado por el tamiz de la interpretación, por lo que la subjetividad del escritor es notable. Esto, lejos de ser un problema se vuelve una cualidad, al reconocerse al escritor como sujeto, espectador e intérprete de la realidad vivida.

El valor que tiene la memoria es relevante en las narrativas testimoniales. Si bien, una constante de la historia había sido cuestionar el grado de fidelidad de las obras literarias testimoniales, puesto que la historia se basa en pruebas para reconstruir el pasado, cabe indagar al respecto de la autenticidad de las pruebas y de las fuentes de apoyo; además, esas evidencias no hablan por sí mismas, también son interpretadas y explicadas, proceso que no dista mucho de lo que hace un autor-testimonio al dar su versión de los hechos.

Historia y literatura persiguen propósitos propios; los métodos de ambas disciplinas se diferencian; no obstante, se ha demostrado que no son antagonistas, la una se nutre y auxilia de la otra de manera dialéctica; prueba fehaciente de ello son estas micronarrativas y las literaturas testimoniales, las cuales son: “representaciones que conjugan el principio de realidad y las posibilidades estéticas, al tiempo que condensan memorias de pasados violentos” (Suárez, 2011, p. 59).

La literatura testimonial y las micronarrativas tienen puntos en común, ambas surgen del reconocimiento del ser histórico, el ser que escribe y que es parte de un contexto, de una realidad vivida, percibida e interpretada. Ambas tienen la intención de narrar los hechos dando voz a la gente común, al pueblo, y enfatiza en los elementos propios y particularidades con las que se vivieron en algunas regiones ciertas circunstancias. Las dos formas de na-

rraciones históricas son importantes, puesto que brindan la visión íntima del pasado violento de quienes fueron testigos, rompen con la tendencia de homogeneizar la historia y privilegiar miradas de los hechos, así pues, brinda paso a otras perspectivas.

En México, la Revolución Mexicana y la Guerra Cristera fueron parteaguas en la historia y memoria colectiva del país, tuvieron efecto en las dimensiones políticas, económicas, sociales y también culturales; dieron como resultado una cantidad de representaciones de las guerras en el arte. Nellie Campobello y Dolores Castro fueron mujeres que vivieron las guerras civiles de cerca y llevaron al plano de la escritura su testimonio. Tanto en *Cartucho* (1931) como *La ciudad y el viento* (1962), buscaron dar voz al pueblo, y cabida dentro de la literatura a la voz de otras autoras para que fueran escuchadas en un canon predilectamente masculino. Campobello y Castro desacralizaron el lugar común con respecto a los temas de los que podían escribir las mujeres, mientras que derrocaban la verdad vista predominantemente desde arriba, que había legitimado la historiografía.

Contextos bélicos: la Revolución Mexicana y la Guerra Cristera

En 1910 estalló la Revolución Mexicana, pero, como hemos afirmado en *Cartucho de Nellie Campobello: diálogo entre Historia y Literatura* (2021), antes de esa fecha ya se habían hecho presentes “levantamientos sociales, reclamos de campesinos, obreros y trabajadores que exigían mejores tratos, pagos y devoluciones de tierras; en el norte y en el sur del país, las inconformidades se incrementaban” (p. 18). Fueron un cúmulo de factores los que desencadenaron el levantamiento armado de 1910: la gente estaba ansiosa por una renovación, por terminar con los abusos y el estancamiento en el que se encontraba el país, su situación política y económica.

Otra de las causas que aceleró el inicio de la guerra civil, fue la entrevista que llevó a cabo James Creelman (periodista estadounidense) con Porfirio Díaz, en 1908, en la cual este último señalaba que el país estaba listo para que fuera dirigido por otro gobernante. La pobreza, la poca inversión en el sector agrario fue un elemento

más que se sumó para hacer posible el movimiento revolucionario. Para Friedrich Katz (2011, pp. 40-41), los factores decisivos para provocar la Revolución fueron la percepción del pueblo de la debilidad del régimen, la campaña de Madero y la apertura política que la entrevista de Creelman desató; todo esto provocó una gran movilización popular, impulsó a mucha gente completamente desilusionada de lo que estaba pasando, y condujo a que se produjera la Revolución (Hernández, 2021, p. 23).

Los años de lucha, temor, muertes e incertidumbre se prolongaron hasta que los personajes ilustres de este movimiento armado que habían mantenido el fuego vivo cayeron poco a poco. Una vez concluido el movimiento, comenzó a gestarse lo que sería la Guerra Cristera. La Revolución había dejado a familias mutiladas, niños huérfanos; algunos cambios en la vida y estructura social, política, económica y cultural se hicieron presentes. La guerra había hecho estragos en el país. Desde luego, a pesar de que algunos estudiosos refieren a este conflicto de manera homogénea y generalizada, la Revolución, en las diversas regiones del país, se vivió con distintos acentos, tuvo sus particularidades en cada estado; por ejemplo, en el sur llegó a destiempo, y en Oaxaca, en 1912, hubo a la par otra movilización social denominada la revuelta Ixtepejana¹.

Para Everardo Gámiz (1978), Chihuahua y Durango fueron estados fundamentales en la Revolución Mexicana como centros de intensa lucha por la redención campesina y la reforma agraria; en estas regiones se desarrollaron los sucesos más relevantes. Francisco Villa, figura emblemática del movimiento, tomó el mando de las fuerzas revolucionarias de las regiones del norte. La División del Norte se formó con las fuerzas de Villa, más las tropas de Chihuahua que mandaban con el general Maclovio Herrera y las de Durango, encabezadas por los generales Tomás Urbina, Severino Ceniceros, Calixto Contreras, Orestes Pereyra y Juan E. García.

En cuanto a la Guerra Cristera o Cristiada, ésta tuvo sus inicios en 1923, apenas algunos años después de haberse marcado el fin de la Revolución Mexicana y se prolongó hasta 1929; no obstante, es sabido que, en 1930, quienes no habían quedado con-

¹ La cual ha sido muy bien documentada por varios historiadores, entre ellos, Tatiana Pérez Ramírez.

formes con los acuerdos a los que se habían llegado entre el episcopado y el gobierno, continuaron la Cristiada, extendiéndola hasta aproximadamente el año 1936. Algunos estudiosos como Mónica Uribe coinciden en que este movimiento fue una continuidad de la Revolución Mexicana, debido a que uno de los factores decisivos para que se diera esta guerra civil fue que los revolucionarios creían que la Iglesia había brindado apoyo a Porfirio Díaz durante su gobierno. Esa idea estaba ligada a “La Acordada²”, la cual se podía llevar a cabo gracias a las confesiones que campesinos e indígenas revelaban a los sacerdotes, los cuales eran una extensión de comunicación del gobierno para conocer de los delitos o faltas que se habían cometido y poder ejecutar castigos. Una de esas faltas, por ejemplo, era robar una gallina, el castigo consistía en una serie de azotes frente a los demás pobladores, para infundir temor a cometer un “delito”, a pesar del hambre, las condiciones de pobreza y de explotación en las que vivían. Otro de los factores clave fue la modificación al código penal de la Constitución de 1917. El entonces presidente de México, Plutarco Elías Calles, promulgó en la *Ley Calles* la limitación a la libertad religiosa, con ello se restringía el culto religioso y se expropiaban bienes a la Iglesia.

Bajo el grito: “Viva Cristo Rey”, los cristeros se levantaron en armas contra el gobierno federal en 1923. Como toda lucha, la forma en la que se vivió en cada estado fue distinta. En Zacatecas, por ejemplo, Pedro Quintanar, acompañado de otros, realizó una movilización para fortalecer la disputa que se extendía rápidamente por Jalisco, Guanajuato, Michoacán. Aguascalientes y Zacatecas, estados en los que nació y creció Dolores Castro, fueron considerados lugares estratégicos durante la Cristiada porque eran terrenos desde donde se efectuaban órdenes y en los que se encontraba una mayor concentración de líderes del movimiento. Ambas guerras fueron hitos en la historia de México; al igual que la Revolución Mexicana, la Guerra Cristera dejó una gran cantidad de muertos y heridos, causó estragos en la economía y en la memoria de las familias; documentos como la fe de bautizo fueron quemados, algunas iglesias también resultaron devastadas.

² Era un tribunal, creado en 1719, encargado de ejercer poder y castigo para enjuiciar a los delinquentes. Para 1736, se le confirió al juez de “La Acordada” la capacidad de patrullar los caminos y capturar a los delinquentes.

Años después, cuando el país parecía restaurarse en sus diversas dimensiones, en el ámbito cultural surgieron una serie de obras que representaron la persecución religiosa. En la literatura se fueron configurando como hitos estas narrativas por las características distintivas de las mismas, debido al valor documental y artístico palpable en ellas. Es de este universo de narrativas que destacamos principalmente dos voces femeninas, la de Nellie Campobello y la de Dolores Castro, pues lograron mostrar visiones distintas, y a la vez encontradas, de los hechos acontecidos en Parral, Chihuahua, y Zacatecas, durante la Revolución Mexicana y la Cristiada. Los personajes locales que retrataron estas autoras habían tenido poca cabida dentro de la historia y la literatura testimonial; además, consiguieron hacer eco en el canon literario y dieron a conocer lo que los personajes femeninos habían hecho durante la guerra; disiparon la idea de mujeres sumisas, pasivas, asustadas y trajeron una imagen disímil de la que se había considerado. *Cartucho* y *La ciudad y el viento* dejaron claro que pensar la historia de manera homogénea era un error y que debían ser escuchadas y consideradas las interpretaciones de quienes habían testificado las guerras de cerca y preservado imágenes nítidas de ello en la memoria.

Imagen y memoria del pueblo en las obras

Nombrar el espacio como territorio estratégico en *Cartucho* y *La ciudad y el viento*, así como dar voz a los personajes olvidados por la historia oficial, tiene el afán de ofrecer la visión regional sobre las formas en las que se vivieron los conflictos armados; implica ubicar la posición social de las autoras y acentuar su cercanía con los hechos que narran en sus obras.

Francisca Luna o Nellie Campobello, como fue conocida artísticamente, nació en Ocampo, Durango, y se mudó a temprana edad con su familia a Parral, Chihuahua, allí vivió de cerca la Revolución, puesto que ambos estados eran territorios en constante disputa por las fuerzas federales y por el grupo que lideraba la figura de Francisco Villa. Everardo Gámiz, autor de *La Revolución en el Estado de Durango* (1978), señala que Durango fue un punto estratégico de la lucha. La historia de la gestación del conflicto en este

estado estaba relacionada con el cansancio de quienes trabajaban la tierra y pequeños grupos de clase media, quienes observaban a estos grandes hacendados y figuras de poder apropiarse de tierras y mover el recurso económico solamente para beneficio y expensa de ellos mismos. Las matanzas de indios por parte del gobierno, para desalojarlos de sus posesiones, fue otro agravio que condujo al pueblo de Durango a buscar un cambio, mediante elecciones o de manera violenta con una rebelión.

Cartucho fue publicado por primera vez en 1931, estaba integrado por 31 relatos que daban cuenta de los días de guerra de los que había sido testigo directo e indirecto su autora. Fue List Arzubide quien incentivó a Nellie a publicar su obra bajo el sello de la editorial Ediapsa. Jesús Vargas y Flor García, asiduos investigadores de la vida de Nellie Campobello, mencionan que la madre, Rafaela Luna:

[...] se desempeñó trabajando en casas, posteriormente se volvió costurera reconocida en el pueblo y ayudó a los soldados heridos durante la época revolucionaria. A pesar de no ser soldadera, fue notable su apoyo a los villistas, debido a que mantenía una relación cercana con el general Francisco Villa, quien además le proporcionaba información acerca de los acontecimientos que tenían lugar en Parral y en Durango. (Hernández, 2021, p. 14)

Hija y madre participaron de manera activa en el conflicto armado, fueron testigos, se asumieron no como espectadoras, sino como participantes del movimiento armado que las interpelaba. En la obra de Campobello se percibe la voz de quien observa, interpreta, actúa, reflexiona y se pronuncia ante ello. Al igual que Nellie Campobello, Dolores Castro Varela nació en una región estratégica. Fue en Aguascalientes, el 12 de abril de 1923, cuando esta autora vio la luz; no obstante, pronto se mudó a Zacatecas con su familia, exactamente a Calera, de donde era la familia materna. Desde allí sería testigo de la Guerra Cristera y es ese espacio el que reconstruiría en su obra años después, para no dejar pasar la historia local durante esos años bélicos.

De testimonios como los de Campobello y Castro surgieron narrativas que muestran una ventana a la historia de las vivencias

en diferentes regiones durante el conflicto armado, obras como *Cartucho* y *La ciudad y el viento*. Castro centró su relato en una provincia de Zacatecas y su testimonio se hace presente, al igual que el de Nellie Campobello en *Cartucho: relatos de la lucha en el Norte de México*. Así, sus voces femeninas, que tejieron su sensibilidad poética, documentaron la historia del país durante los años bélicos. Sara Rivera López menciona que *Cartucho*:

Ofrece un nuevo testimonio sobre la Revolución. Y por ende habría que considerar que uno de los logros más valioso de este relato-histórico que hace pensable un hecho real; valioso porque propone interpretaciones posibles que responden a las dudas históricas que aún siguen flotando en el espacio social respecto de lo acontecido tiempo atrás. Su literatura, en este sentido, contribuye a explicar mejor una interpretación más de lo ocurrido. (2002, p. 55)

Nellie Campobello, en el prólogo a sus libros (1960), dijo ser consciente del “material” con el que ella contaba, su testimonio y el de la gente cercana a ella, quienes habían vivido en la Segunda de Rayo y desde allí habían presenciado los acontecimientos que se atrevía a narrar en *Cartucho*. Josebe Martínez (2017), asidua estudiosa de la obra de Campobello destaca que:

La rebelión sacudió individuos, conciencias y sistemas sociales e hizo que códigos de expresión no habituales anteriormente alcanzaran vías de publicación provenientes de sujetos de enunciado, como en el caso de Campobello, no favorecidos por el discurso oficial. En esta autora “la otra historia” accede a la memoria y al espacio letrado americano para convertirse en la voz que apela a la alabada democratización y que muestra el horror que generó al gobierno revolucionario, por lo que su testimonio es un referente histórico-social. (p. 151)

Respecto a Dolores Castro y el valor testimonial de su obra encontramos vagas alusiones, se le ha hecho poca justicia a su novela *La ciudad y el viento* desde un ángulo que imbrique lo histórico y lo literario. Sin embargo, esta novela es una notable fuente de revelaciones en torno a lo ocurrido durante en la Guerra Criste-

ra, vista desde la mirada de un pueblo en llamas. José Francisco Conde Ortega menciona en “Dolores Castro: la certeza en la flor” (2015) que la autora desde el inicio de sus trabajos se destacó por la sensibilidad de percibir su entorno, de enunciar lo que sentía, de hacer presente en las palabras su experiencia personal, la fidelidad de su narración, testimonio de su contexto, huella en la historia y en la historia de la literatura.

La referencia al “sábado rojo” en la obra, como una reunión a la que asistían los cercanos al gobernador, fiestas que se celebraban en palacio o teatro principal y en el que se resolvían “algunos negocios y pendientes con el gobernador”, se menciona en el tomo cuatro del libro *Cristeros y agraristas en Jalisco* (2000), de Moisés González Navarro, historiador y profesor de El Colegio de México. Esta referencia ostenta un conocimiento íntimo de lo que sucedía en el lugar y de una necesidad de relevar datos que pocos historiadores conocen; de hecho, en otros documentos es difícil encontrar esta mención a los llamados “sábados rojos”.

De igual forma, se encuentran en el libro alusiones importantes que invitan a pensar sobre la influencia que pudiera haber tenido Dolores Castro en la obra *Los recuerdos del porvenir* (1963), de Elena Garro, otra voz femenina que narró en parte de sus memorias lo que vivió en Guerrero durante la Guerra Cristera. Al igual que en *La ciudad y el viento*, el espacio donde ocurre todo, la ciudad, el pueblo, juega un valor importante. No sólo es el lugar donde ocurren los hechos, el espacio de acción de los personajes; es un espacio que tiene memoria, memoria colectiva que se ha construido y que está dispuesto a hablar de sus habitantes: “A la gente le gustaba mucho ir a la iglesia, cantar, rezar, pelear acaso, pero respetarse y amarse unas personas a las otras, eso no. Cada quien es aquí decididamente un San Pedro dispuesto a pegar con la espada, a negar a Cristo” (2014, p. 75).

Tanto Campobello como Castro fueron testigos de tiempos agitados, hitos en la memoria del país, la sensibilidad y mirada de cada una se observa en los relatos y novela que escribieron con magistral pluma, articulando así su versión de los hechos, la historia regional y su don en la escritura. Ambas autoras pusieron sobre relieve las características de su narrativa, estilo que las distingue

de otras obras, pero también acentuaron la necesidad de enunciar que un conflicto armado se vive de distintas formas en cada región, puesto que los asuntos específicos de ese lugar se suman e inciden en el nudo de toda historia. Los personajes que dibuja cada autora son una suerte de revelación, los nombres importantes no son los únicos que interesan rescatar, en *Cartucho* y *La ciudad y el viento* las voces del pueblo tienen un lugar privilegiado, la gente común, la vida cotidiana de un territorio que se derrumba con balas y se edifica con esperanzas de un mejor porvenir.

En ambas obras literarias se presentan cuadros nítidos del pueblo, de sus habitantes y de los hechos que quedaron marcados en la memoria colectiva de Chihuahua y Zacatecas. Las calles en las que la gente se detiene a conversar acerca de las noticias que llegan, de lo que ha sucedido con los paisanos, los muertos del día de anterior se esbozan en las narraciones. Campobello, por ejemplo, hace explícitos lugares como: Las Nieves, Balleza y Ocampo, municipios de Durango, entre otros, que vistos como coordenadas nos brindan un mapa de los acontecimientos y del marco de acción durante la Revolución de los personajes que se mencionan. La oralidad como fuente de información también tiene un lugar importante, puesto que las noticias se comunicaban por esta vía a los demás. En *La ciudad y el viento* la ciudad todavía arde, no termina de consumirse y es la voz de la poeta Dolores Castro la que presenta la historia del pueblo zacatecano que conserva en sus recuerdos; un espacio árido, caluroso, asediado por la tragedia, en el que las vacas se tiran al pozo, al espejismo del agua. Tal ilusión les cobra a los hombres la vida, además, son estas descripciones las que comparte con las obras de Juan Rulfo:

Vio el panorama miserable que lo rodeaba. Al frente, la casa grande, hecha de adobes. Adheridas a ella, como parásitos, las chozas miserables de los peones. Parecería que sólo a la sombra de aquellas paredes de adobe pudieran sobrevivir las chozas. ¡Cuando llegó le había parecido tan horrible, tan miserable la vida de aquella gente! ¡Sentía un nudo en la garganta al ver sus caras hambrientas, duras de tierra como todo lo que había alrededor! (Castro, 2014, pp. 19-20)

La percepción de los pobladores ante la estética del lugar transmite la desolación y el desconsuelo de los ojos con los que ve el personaje al pueblo. Dolores Llamas había vivido la Revolución y ésta le había dejado estragos en el corazón, en la memoria y había delineado su carácter:

Después, la imagen obsesiva, la Revolución. Ella escondiéndose en las casas ajenas, separada de sus padres y sus hermanas. La epidemia del tifo. Las casas convertidas en sanatorios mitad manicomios, en donde la calentura hacía a los pacientes levantarse, correr, caer vencidos por el sopor, desvariar, morir.

Los cadáveres de los tifosos y los muertos en el combate se quedaban apilados en las calles; allí alguna alma piadosa les prendía fuego. La ciudad entera olía a carne asada, a pelo quemado, a cadáver en descomposición. (p. 49)

Dolores Llamas se vuelve un ejemplo de la extensión del dolor que se perpetúa y llega hasta la Guerra Cristera, por la que estaba dispuesta a pelear; era indignante no hacer algo al respecto contra un gobierno que les negaba la libertad de realizar cultos y practicar sus creencias. Cuadros crudos son los que recrean Dolores Castro y Campobello, emparentan con las imágenes que relatan los testimonios del holocausto en Alemania. Una ciudad devastada en la que el viento irradia el aroma a deshumanización; qué es la guerra sino un acto de violencia de dimensiones catastróficas, una lucha absurda por imponer una idea sobre otra, de ejercer poder, temor, en los demás para doblegar la voluntad.

En *Cartucho*, los recuerdos latentes de los 30-30, los muertos con tripas de fuera, jóvenes que pasan por la casa y que le narran las últimas noticias a mamá y ella teje en forma de cuentos a los hijos, fueron motivo grabado en la memoria de una niña que se convirtió en bailarina, promotora de la cultura y escritora: Nellie Campobello.

Narrar el fin de todas sus gentes era todo lo que le quedaba. Yo la oía sin mover los ojos ni las manos. Muchas veces me acercaba a sus conversaciones sin que ella me sintiera [...] yo no le pregunté nada, me llevaba de la

mano, me dijo: “Le voy a enseñar a mi hija una cosa”. Miró bien y seguimos. “—Aquí fue, dijo ella deteniéndose en un lugar donde estaba una piedra azul. —Mire, me dijo, —aquí en este lugar murió un hombre, era nuestro paisano, José Beltrán; les hizo fuego hasta el último momento; lo cosieron a balazos. (Campobello, 2005, pp. 91-92)

Además, es la madre la que transmite esa visión del pueblo a su hija, ella es la receptora, se vuelve en quien contiene a la madre y una contenedora de historias, historias que necesita narrar, decir para que no se queden en el plano de la memoria y de la historia. Y es por medio de la escritura que logra hacerlas trascender no sólo a la figura de la madre, sino a los rostros olvidados del pueblo, a sus hermanos, a ella misma y a su verdad. En “Los hombres de Urbina” es la madre de Nellie quien nuevamente le brinda su visión estética del lugar:

Llegaron las tropas a Parral —decía Mamá que todo fue tan espantoso, andaban tan enojados, las caras las tenían desencajadas de coraje—. Por todos lados iban y venían, preguntaban, tenían la esperanza de que apareciera su jefe. No creían que estuviera ya muerto. Nadie lo sabía, más bien lo adivinaron. (p. 89)

Dolores Castro abre su novela con un boceto de 1934, compara al derrumbe de una ciudad con la imagen fiel de un águila cayendo, dejada al olvido. La narradora da un recorrido por las calles de las gentes importantes del pueblo, la catedral, los templos que la fortificaban y las torres franciscanas de un lugar consagrado a la religión, religión que no ha podido salvar a los personajes de la tristeza, del sufrimiento a los hijos, a los nietos, a los indios.

Como ya se afirmó, tanto en *La ciudad y el viento* como en *Cartucho* la oralidad está presente, en ambas obras se recrean diálogos en los que se observa una fuente de información, una suerte de canal de transmisión de las noticias, de lo que se decía, lo que se hizo, se hacía y se pensaba hacer. Los rumores esparcidos prevenían a la gente, pero también equivocaban el rumbo para otros que se dejaban llevar sin confirmar lo que se comentaba. En *La ciudad y el viento* se dice que el gobierno había inventado el rumor de una peste

para cerrar las iglesias y para evitar que los pobladores fueran a ellas o se reunieran y llevaran a cabo los cultos —debido a las circunstancias, se comenzaban a realizar en las casas—, impidiendo así la congregación en el santuario. La gente pronto descubre que se trata de un chisme para menguar la fe, que, al igual que otros chismes, se acrecentaba con la prohibición: “Corrían los rumores al parejo que los vientos. Bajaban la barranca volando, más que el paso. Se esparcían en las sacristías, en los patios [...] Daban condimento a las pláticas” (Castro, 2014, p. 24). Una ciudad ventosa, paradójica, pues a pesar de que todos se conocen y se sabe todo lo que se dice, porque se esparcen las informaciones con el viento, no pudieron llegar a los oídos de los justos las calumnias y la muerte anunciada que en un acto de “justicia” el pueblo pensaba cometer.

El viento, el dolor, son parte del paisaje desolador; el viento se lleva la lluvia y sólo anuncia la sequía, sequía y fuego que no cesan, por ello la ciudad sigue en llamas, sigue ardiendo en un infierno de remordimientos y de dolorosos lamentos. De tanto estar cerca de la tragedia, de la muerte, las imágenes de violencia son internalizadas, vistas con naturalidad; la muerte, al ser parte de la cotidianidad, registró en la memoria de los pobladores un álbum de violencia que las autoras duranguense y zacatecana lograron capturar y plasmar en sus obras:

Mamá se secaba las lágrimas, sufría mucho—. Yo tenía los ojos abiertos, mi espíritu volaba para encontrar imágenes de muertos, de fusilados; me gustaba oír aquellas narraciones de tragedia, me parecía verlo y oírlo todo. Necesitaba tener en mi alma de niña aquellos cuadros llenos de terror, lo único que sentía era que hacían que los ojos de Mamá, al contarlo, lloraran. Ella sufrió mucho presenciando estos horrores. Sus gentes queridas fueron cayendo, ella las vio y las lloró. (Campobello, 2005, p. 91)

Eso es lo que deja vivir una guerra de cerca: ser testimonio y grabar cada cuadro, cada historia, cada rostro y nombre, recordar los detalles y los cuentos violentos que narraban las madres; historias de las que nutrían a sus hijos y que no podían encubrir con fantasías más amables, porque también eran ellos víctimas de la realidad de su tiempo, una realidad empañada de sangre y de temor, de la cual

no podían escapar, sino preservar para esculpir en obras artísticas: poemas, narraciones, relatos de una belleza tempestuosa, una belleza que interpela y que en voz de sus autoras llegaron a consolidarse dentro de un canon literario predominantemente viril.

El papel de la mujer en *Cartucho* y *La ciudad y el viento*

Kassandra Sifuentes Zúñiga (2021) afirma que es gracias al cine y a una serie de instantáneas que se conservan en la filmoteca de la UNAM que nos podemos acercar a los registros visuales de uno de los hitos del país, entre ellas se destacan fotografías que visibilizan a las mujeres no sólo cumpliendo con la faenas del hogar, también se les ve armadas, ejerciendo la enfermería, imagen que desacralizó de alguna forma la idea de quienes creían que las mujeres habían desempeñado un rol pasivo durante la guerra. Los nombres de Carmen Vélez, conocida como “La Generala”, Sara Perales, quien fuera enfermera, y Celia Espinoza Jiménez, quien daba clases a niños, fueron recuperados por Sifuentes Zúñiga, revelando la participación de estas mujeres en la Revolución desde distintas trincheras. Al respecto, no sólo las fotografías han logrado resignificar el valor de las mujeres durante las guerras, fueron las obras literarias las que también llevaron a concebir una imagen distinta del prototipo que se estimaba de ellas. Gabriela Ortiz en “Generalas, periodistas, enfermeras... las mujeres en la Revolución Mexicana” manifestó que:

Aunque en la Revolución Mexicana participaron miles de mujeres que jugaron un papel importante dentro y fuera del conflicto armado, son pocos los nombres que figuran en los libros de historia, pues han quedado relegados a la sombra de este suceso centrado en los personajes masculinos. (Ortiz, 2020, párr. 2)

Las obras literarias como *Cartucho* y *La ciudad y el viento* fueron obras que introdujeron imágenes aguerridas de las mujeres en la literatura y mostraron las facetas y trabajos que desempeñaron durante la guerra. Como hemos dicho en *Cartucho de Nellie Campobello: diálogo entre Historia y Literatura* (2021), las mujeres en la obra

de Campobello adquieren fuerza, reconocimiento ante los demás, el trabajo en el que se desempeñaban y la medida de su incidencia en la Revolución fue reconocida en *Cartucho*. Ésta es la autora que más destacó a la mujer dentro del periodo revolucionario. En los relatos “Las mujeres del Norte” y “Los heridos de Pancho Villa”, el papel principal de las damas es ser testigos de las tragedias, también el de presagiar el retorno del guerrero; son las que esperan y llevan consigo la historia de los hombres que cayeron, de los héroes, pero también de aquellas heroínas como “Nacha Ceniceros”; las mujeres que no eran soldaderas también son retratadas, puesto que eran ellas las que alimentaban y curaban a los heridos, o les advertían cuando se acercaban las tropas carrancistas.

“Por allí se fue, dicen aquellas mujeres. Iba solo y su alma, nomás miraba a los cerros se reía con nosotros. Pobrecito, Dios lo tenga en paz.”

Y Elías Acosta el de los ojos verdes y las cejas negras, hombre hermoso con su color de durazno maduro, venía por ese lado con su asistente y se detuvieron en casa de Chonita.

Apenas comenzaron a comer, cuando les gritaron de la calle:

—Ya vienen por el puente los changos.

—Madrecita —dijo Elías Acosta, —ahorita vengo, cuide que no se me enfríe mi caldo.

Su asistente le hizo a los changos el fuego. Elías Acosta, escondido en el callejoncito, les hizo fuego; jamás le fallaba la puntería.

Volvieron a la casa de Chonita a buscar su caldo y su taza de atole.

Chonita les traía todo, corría, volaba; sabía que aquel hombre adornaba, por última vez, la mesa de su fonda.

—¿Cuánto le debo? —le dijo tímidamente—, ya nos vamos, madrecita, porque vienen muchos changos.

—Nada, hijo, nada. Vete, que Dios te bendiga.

—Por allí se fueron —decía, levantando su brazo prieto y calloso, Chonita, la madrecita de Elías Acosta y de tantos otros.

Las voces siguen preguntando:

—¿Y Gándara? ¿Y el Chino Ortiz?

—Sí —contestan aquellas mujeres testigos de las tragedias, —sí, cómo no, allí donde está esa piedra le tumbaron el sombrero y lo fueron a matar hasta allá, frente a aquella casa. (Campobello, 2005, p. 156)

Chonita y las mujeres que brindaban comida a los villistas eran las “madrecitas”, auxiliadoras, que presentían cuando alguno de los hombres de Villa iba a morir. En *La Ciudad y el viento* las mujeres se refugian con ropas negras en la iglesia, la sequía que viven les ha secado los deseos y forjado un carácter temerario ante la lucha interna por la que alzan la voz ante el sometimiento del gobierno, de los hombres, de ellas mismas en: “la iglesia. Allá sí pueden alzar la voz, unir las a otras, aumentarla en la resonancia de las naves. Allá sí pueden oírse, sentirse poderosas” (Castro, 2014, p. 11). Sus vestidos no impiden que tomen posiciones defensivas, atacando con palabras a los enemigos:

A las mujeres se les abrillantaban los ojos, duros ya de indignación [...]

La emoción del combate recorría aquella noche el espinazo de la ciudad. Los soldados de caras serias, tajadas a filo de sol y golpe acerado de hambre, recibían las órdenes [...]

—¡Quítese! ¡Quítese y no me empuje! Buenos habían de ser para matar al enemigo, no para golpear viejas.

Los diálogos violentos se multiplicaban.

—¡No la estoy golpeando! Cumpló órdenes de no dejarlas pasar así.

—¿No me está golpeando? ¿Y me deja ir la culata de su rifle? ¡A la hora de los tiros los quisiera ver! ¡Metidos debajo de las camas! ¡A esas horas sí les gustaría tener enaguas! (pp. 24-25)

Las mujeres, en la obra de Dolores Castro, no se intimidan; hacen ver con palabras a los hombres lo cobardes que son al quererlas violentar. Los personajes femeninos que presenta Nellie Campobello se diferencian de los que se presentan en *La ciudad y el*

viento, ya que las mujeres apoyan a los soldados ante los “changos”³; no sólo se defienden con palabras, ellas mismas toman armas para auxiliar de alguna forma a los villistas o hacerla de enfermeras, en su defecto, cuando se encuentran heridos los soldados del ejército villista, puesto que son estos sus paisanos y quienes de alguna forma “luchan por las causas” del pueblo. En *La ciudad y el viento* la situación cambia, las mujeres no están de acuerdo con que les sean arrebatados sus cultos. Es la fuerza federal⁴ la que nuevamente se torna enemiga de la sociedad; sin embargo, las mujeres no poseen armas de las cuales se auxilien, hacen uso de la fuerza en la medida en la que están reunidas, sólo así logran sentirse poderosas.

Los nombres de los personajes en la obra de Dolores Castro juegan a ser un símbolo, Dolores Llamas, se termina consumiendo en los remordimientos y el dolor al final de sus días, porque su espíritu rebelde le cerró los ojos para cometer una injusticia. Otro personaje, es Estela, la estrella de la mañana, devota de la Virgen, a la que la luz se le ha extinguido, porque hasta la ternura se ha secado en ese lugar y ella se ha consagrado a cuidar de su abuelo y de su padre, padre al que con súplicas lo ha convencido de quedarse con ella en un pueblo que le augura la muerte sin que nadie lo sospeche.

El temor a la soledad paraliza a Estela, rechaza la idea de estar sola, “las mujeres no nacen para estar solas”, sólo los hombres pueden sentirse cómodos con la soledad, es una sentencia que le hace a su padre para que este acceda a quedarse en un lugar que no le causa más que desazón; sin embargo, hace un esfuerzo por su hija Estela, quien con su insistencia termina dirigiéndolo a una tragedia:

—Llévame allá contigo, no haré bulto en tu casa, no te molestaré.

—No hija, tú no estás acostumbrada a la vida dura.

—Sí estoy acostumbrada, y prefiero lo que sea a estar sola. Los hombres se quedan solos y son libres, nosotros no, papá. No podemos ser libres, no podemos estar solas. (Castro, 2014, p. 30)

³ Se refiere así a las fuerzas enemigas, los carrancistas o federales.

⁴ Aunque estas fuerzas federales también están compuestas por soldados jóvenes, hambrientos, cansados que sólo reciben órdenes.

Asume el personaje de Estela la condición de una mujer que no es libre y que tampoco quiere estar sola, la libertad es un valor con el que no sabe cómo jugar; por tanto, la soledad y la libertad le pesa y la hace desdichada. La misma Dolores Llamas, mujer fuerte, independiente, pasa sus días rezando, asistiendo a los moribundos, consagrándose a Dios, acompañando a los muertos para no sentir el frío de la soledad. Los rezos y congregarse en la iglesia hace sentir a los personajes femeninos menos solos, el templo es un punto de encuentro donde las plegarias se volvían música y donde al menos el reconocimiento de miradas con los hombres llenaba de sueños y deseos a las más jóvenes.

En cuanto a los personajes masculinos de la novela son interesantes, ya que se perciben como sujetos débiles que no logran reunir el suficiente coraje para revelar sus sentimientos y deseos a las mujeres que buscan amor ante el desamparo:

Le conmovían el dolor y la soledad de Estela, Jesús sentía que las mujeres desamparadas eran más conmovedoras que todas las demás, y todas las demás le conmovían. Estela por sentir agrado en Jesús Lara, siempre allí, como la mejor impresión de la mañana. Jesús tenía los ojos azules, y era limpio, pulcro, tenía por fuera como por dentro el rastro que deja una disciplina rigurosa. “A las mujeres la disciplina nos da cierta seguridad, cierta confianza”. (p. 43)

A Jesús la iglesia, la devoción y rigor con el que ha sido educado le impiden revelarse, luchar por su libertad y por sus sentimientos ante Estela; el valor le hace falta para terminar con esa sumisión que le han impuesto los lazos familiares.

Juan Garay se asume como apóstol que lleva una cruz muy pesada, se fortalece comparando la suya con la de Cristo, para apoyarse en algo superior a él que le permita incorporarse a la vida sin renegar de ella. Juan lucha, es el guía de las ovejas para revelarse ante las injusticias que comete el gobierno negándoles sus cultos, respira cada vez más cerca el aroma a la muerte, una muerte que llegará violenta y en la que él encontrará descanso y consuelo:

Esta noche Neftalí pensaba en la justicia. “¡Ese fulano con aires de cura! Pálido, delgado, vestido de negro.

Hablaba con una novia cara de monja. La novia adentro de la casa, en su ventana. Él cerca de ella, por la calle.

—Acompáñame, Juan Garay —le dije al cara de cura—. Él no hizo la menor resistencia, como si ya supiera a dónde iba, como si no le importara. Ella gritó inútilmente; desaparecimos, subimos al cerro, y a él se le tuvo que aplicar la “ley fuga” en seco, sin que corriera. (p. 79)

La historia de los personajes es trágica: caminan a su desgracia, el destino los ha atrapado, llegan al punto exacto en el que encuentran sus desdichas o la muerte. “Los pueblos que olvidan su historia están condenados a repetir sus errores”, versa una frase que se le ha acuñado a varios personajes a partir de Avellaneda. Esta sentencia se hace presente en la obra con otra connotación, los pueblos que recuerdan tienen memoria, memoria que se guarda en el corazón, en la mente, en la palabra, en la mano y termina plasmada en hojas que son cómplices de una historia que no se olvida. Los personajes recuerdan demasiado tarde el mal que les aqueja, el gobierno, un gobierno malo que es sustituido por otro peor, leyes que no funcionan, que les arrebatan derechos, tierras, creencias, la vida:

Recordaban la historia para afirmarse en su creencia. Un gobierno malo, el otro peor. La gente se entusiasmaba al relatar un crimen y otros cometidos por las autoridades de todos los tiempos, e insensiblemente se iba entrando en un ambiente en que el crimen tenía prestigio y las autoridades los perdían, paulatinamente. (p. 87)

La fe por los santos, la necesidad de salvación, de consuelo se observa en cada uno de los personajes; mas la fe es la causa de seguir en pie y el ancla de donde agarrarse ante el temor y la incertidumbre de la guerra que se alarga. Los personajes femeninos son los más fervientes a Dios y los santos, su fe hacia ellos se asemeja a la devoción y confianza que sienten por Manuel Berumen —quien para expiarse de una culpa y vengar que le han quitado el puesto de conserje del convento—, lleva a un cúmulo de mujeres en contra de un hombre al que no le conocen el rostro y que es inocente. Las mujeres, al buscar justicia por su propia mano, en plena Guerra Cristera, llevan a cabo la crucifixión de alguien que sólo quería cumplir el deseo de su hija:

—¡Deténganse! ¡Deténganse! ¡Hemos matado a un inocente! [...]

—¡Matamos a un inocente! ¡Matamos a un inocente! [...]

—¡El hijo del general García! ¡Muévase, Neftalí, que traigan una camilla, que lo lleven a su casa, haremos un escarmiento con toda esta gente, o me cambiaré el nombre! ¡Abran paso! (pp. 118-119)

Para el general Suárez, desde luego, se vuelve esta situación una oportunidad para someter al pueblo, le da la razón para fortalecer su poder y el motivo por el que debía de reprenderse todo culto, fanatismo, toda suerte de rebeldía. Las mujeres, ante el remordimiento reconocen que fue Dolores Llamas quien las enardeció, pero ya es muy tarde, la tragedia se ha cumplido, Alberto fallece y Estela se viste de soledad, de olvido y se “incrusta en la solidez de un regazo áspero y amoroso como la tierra” (p. 122), imagen que recuerda mucho al cuadro final de *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro.

En *Cartucho*, Campobello rompe con el enfoque tradicional “revolucionario” que normalmente incluye sólo a los soldados, a los hombres de México, otorga una interpretación distinta a la que normalmente se hacía del papel de la mujer en tiempos de guerra. Más que mostrar caciques, Campobello delineó personajes, delimitó el espacio y señaló la importancia que tuvo en la lucha armada y cómo la gente de la región incidió en la lucha. Dolores Castro también les brinda a los personajes femeninos un papel protagónico, aunque en el curso de la historia son ellas las que, vulneradas y cegadas por las palabras de un hombre, toman el camino que las conduce a la injusticia, la culpa, la soledad y la reducción.

Reflexiones finales

Las voces de ambas autoras tienen actualmente un lugar importante dentro de la literatura; no obstante, es en la historia donde sus obras no han adquirido el valor de fuentes, a pesar de que ambas narraciones trascienden las fronteras entre disciplinas y de que sus autoras se forjaron un estilo propio de narrar la historia poéticamente, este estudio representa un esfuerzo a la revalorización de estas obras li-

terarias que son pruebas fehacientes de que hasta lo terrible tiene nombre y se cristaliza en arte.

El horizonte de ambas plumas constituyó un triunfo, una revelación dentro del canon literario en donde predominaban las perspectivas masculinas de las guerras civiles del país. *Cartucho* y *La ciudad y el viento* son obras híbridas que oscilan entre lo que Peter Burke nombró como micronarrativas y lo que en literatura se denominó como narrativas testimoniales, pues ambas obras fueron escritas por testimonios de la violencia y del horror que se vivieron durante la Revolución Mexicana y la Guerra Cristera en México. Nellie Campobello, escritora y bailarina sin temor a los 30-30, convirtió sus recuerdos en relatos, y Dolores Castro ofreció con su característico estilo escritural una versión cercana de lo que fue en el ayer un pueblo que no se doblegó a pesar de los tiempos difíciles.

Referencias

- Burke, P. (1996). *Formas de hacer historia*. Alianza Editorial.
- Castro, D. (2014). *La ciudad y el viento*. Ediciones del Lirio.
- Cruz, D. E. (2021). *Cartucho de Nellie Campobello: diálogo entre Historia y Literatura* [Tesis de maestría en Historia]. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Campobello, N. (1960). "Prólogo a mis libros" en *Obra reunida de Nellie Campobello*. Fondo de Cultura Económica.
- Campobello, N. (2005). *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*. Ediciones Era.
- Conde, J. F. (2015). Dolores Castro: la certeza en la flor. *Casa del Tiempo*, 13, 13-15.
- Gámiz, E. (1978). *La Revolución en el Estado de Durango*. Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.
- González Navarro, M. (2000). *Cristeros y agraristas en Jalisco* (vol. IV). El Colegio de México.
- Katz, F. y Lomnitz, C. (2011). *El Porfiriato y la Revolución en la historia de México*. Era.
- Martínez, J. (2017). Cartucho de Nellie Campobello: El diálogo con la historia y la imposibilidad del "ser" mexicano. *Cuadernos americanos*, 159 (1), 151-170.
- Ortiz, G. (2020, 20 de noviembre). Generalas, periodistas, enfermeras... las mujeres en la Revolución Mexicana. *Periódico de la Universidad Autónoma de Nuevo León*. <https://vidauniversitaria.uanl.mx/expertos/generalas-periodistas-enfermeras-las-mujeres-en-la-revolucion-mexicana/>
- Rivera, S. (2002). La lectura oculta de la Revolución Mexicana en *Cartucho*. *Iztapalapa, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 52, 19-29. <https://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/article/view/472>
- Sifuentes, K. (2019). *Historia Social del cine en Monterrey durante el Porfiriato y la Revolución Mexicana*. Conarte.
- White, H. (2003). *El texto histórico como artefacto literario*. Paidós.

Dolores Castro



Fuente: Archivo familiar.

Primero en tiempo, primero en perfilar una poética: “El árbol fugitivo” de Dolores Castro

Jorge Asbun Bojalil
Universidad Autónoma del Estado de México

Introducción

Hasta hace seis años (2017), se pensaba que “El corazón transfigurado” de Dolores Castro era el primer poema publicado por la autora; no obstante, y gracias a que la poeta me permitió hacer una profunda investigación de los textos de su autoría publicados y no rescatados en antologías futuras, se puede hoy afirmar que “El árbol fugitivo” y “Máscaras de sueño” fueron los poemas (en ese orden) que deben ocupar el lugar correspondiente al de ópera prima. Ambos fueron publicados en el número 57 de *América. Revista antológica* (México, Secretaría de Educación Pública, septiembre de 1948). Será entonces el presente capítulo un acercamiento al primero de los poemas, buscando echar mano del enfoque estilístico, teoría literaria a la cual se hermanaba la poeta, debido a que tomó cursos del tema en la Universidad Complutense de Madrid con Dámaso y Amado Alonso, fundadores de una nueva estilística.

En 2017, bajo el título *Herencia de sombra. Antología de textos recuperados de Dolores Castro*, republicué 18 poemas y un cuento que habían aparecido en diversas revistas, pero omitidos en cualquier antología posterior de Dolores Castro, lo que los hacía casi invisibles para su estudio y disfrute. Dentro de los 18 poemas llaman mi aten-

ción en particular dos: “El árbol fugitivo” y “Máscaras de sueño” por ser los primeros publicados por la autora y que ningún estudioso de la obra de la poeta había, según mi conocimiento, abordado en estudio alguno, siendo objeto, eso sí, “El corazón transfigurado” de múltiples estudios de muy diversa índole; este último se publicó en el número 58 de *América. Revista Antológica*, mientras que los poemas a tratar en este trabajo aparecen un número inmediatamente anterior, el 57, correspondiente a septiembre de 1948.

Amado Alonso, en *Materia y forma en poesía* (1986) establece algunos lineamientos que podemos tomar para la revisión de los poemas de Dolores Castro. Al apoyarnos en la estilística, buscaremos el sistema expresivo sobre el que se fundan los temas; por sistema expresivo debemos entender, según Alonso:

[...] desde la constitución y estructura interna de la obra hasta el poder sugestivo de las palabras y la eficacia estética de los juegos rítmicos. Al decir constitución y estructura interna, me refiero al mundo especial que el poeta forma en su poema [...] con sentimientos y con pensamientos. (p. 90)

Los pensamientos y las ideas son elementos de una expresión “indirecta” de otro pensamiento más profundo; así, los temas nos llevarán, al final, a descubrir lo que permanece dentro de la creación poética, y que la estilística pretende también develar: la “visión del mundo”. La estilística, refiere otra vez Alonso (1986), “ve la visión del mundo de un autor también como una *creación poética*, como una construcción de base estética” (p. 91).

Aproximaciones

“El árbol fugitivo”, poema por analizar, presenta desde el título al oxímoron como la figura protagonista; si bien es cierto que al árbol se le asocia con algo estático, que ha echado raíces firmes en la tierra, lo que le permite no caer y mantenerse firme, lo fugitivo implica, desde ya, el movimiento, desplazamiento, escape. En el primer verso se complica la lectura, pues el yo lírico/la poeta, pide: “Quede mi cuerpo quieto en los cuatro elementos” (Castro, 2017, p. 25). La interpretación desde el inicio puede dirigirse en

dos sentidos, si lo asociamos con el título podría decirse que lo que “escuchamos” es la voz del árbol que pide quedar quieto, dejando así su condición de fugitivo; en un segundo camino, que la poeta identificada con el árbol, solicita volver a un estado inmóvil, pero con la plena conciencia de lo vivido en su pasado móvil.

Es curioso que el árbol quede rodeado por los cuatro elementos, entendemos a partir de eso que el árbol/poeta es el centro del mundo, formado por cada uno de los elementos naturales, pero, a su vez, en espera de lograr ser la quintaesencia. Para los alquimistas:

[...] todo estaba formado por diferentes proporciones de los cuatro elementos. Entre el plomo y el oro sólo había diferencias de grado y proporción, pero se componían de los mismos ingredientes: fuego, agua, tierra y aire, calor frialdad, sequedad y humedad. El alquimista especuló sobre esa teoría y llegó a la conclusión de que si pudiera variar a su antojo esas proporciones podría transmutar los metales y convertirlos en oro. (Puerto, 1911, p. 11)

Este árbol, centro del mundo y de la creación (si consideramos a la poeta como creadora), no sólo coincide con una visión eurocéntrica, sino con una mesoamericana; en su momento (al publicar el libro de rescate *Heredad de sombra...*), señalé que algunas partes del poema me recordaban la “Leyenda del quinto sol”, mito mesoamericano de la creación, y apunté que posiblemente se trataba del mito trastocado, ya que en este caso no es el hombre sino la mujer quien “tuvo primero que pasar por otros estados (sol de tierra, sol de viento, sol de fuego, sol de agua , para finalmente poder acceder al quinto y último sol, el de movimiento)” (Asbun, 2017, p. 15).

El segundo verso amplía el grado de complejidad: “queden las manos rígidas sin otra dirección” (Castro, 2017, p. 25). Vemos que el cuerpo al que se refiere el primer verso es el tronco y las manos rígidas, deducimos, las hojas con sus ramas (brazos). De pronto, el tercer y cuarto versos se construyen con una aparente contradicción, se dice: “pasando campos, mares, cielos de eterna lluvia,/ pisando trigo, arena, viejos campos sembrados” (p. 25).

Si bien pensábamos que el cuerpo antes fugitivo, el árbol, ante el deseo/declaratoria de la poeta, era el de detener su movimiento, entendemos que dicho momento aún no llega, sigue su andar, pero con plena conciencia del mundo que la rodea; finalmente culmina la idea con el verso siguiente: “en la misma extensión pierda mi voz su fuerza” (p. 25).

Las preguntas serían: ¿cuál es la voz del árbol?, ¿qué ha dicho antes?, ¿por qué quisiera que se pierda la intensidad? Si continuamos con el poema, podremos intuir algunas respuestas.

¡Si en la huida se hundiera este dolor,
y si alzando la mano —cinco dedos abiertos—
alcanzara la vida y el amor! (p. 25)

Tal parece que el dolor es la clave de la situación que atraviesa la poeta, aún no sabemos si es causado por una pérdida, por una vida sin amor o por la desesperación interna de quien no se encuentra conforme con la vida o quizá atraviesa alguna enfermedad que ha limitado su esperanza, sus ganas de vivir, quizá por eso habla de huir, de un sitio o de la vida misma. Busquemos descifrarlo al final; no obstante, la vida y el amor son dos objetivos añorados (en un tiempo pudieron haberse experimentado y ya no) o deseados, pero no obtenidos aún. La mano abierta, por otro lado, espera ser ocupada, se extiende esperando llenarla; se abre vacía, pero cordial, invitando a su estreche; pero nada ocurre, por eso acaba con esa esperanza y posibilidad:

Cierro las manos, impotentes manos
que quedarán al viento deshojadas;
doblo las manos, impotentes manos
ante el tiempo, el olvido y la distancia. (p. 25)

Los versos anteriores dan cuenta, revelan ya, que las manos no pueden asir o contener el tiempo, por ello la poeta se vence, “dobla las manos”. El tiempo es causante indirecto del olvido y también de la distancia, cruel paso del tiempo que todo lo aniquila. No debemos perder de vista que las manos siguen siendo ramas y los dedos hojas. La primera persona sobre la que se cimenta el poema hace de este ser híbrido el protagonista, mitad humano y

mitad árbol. El poema comienza a transparentar su esencia, pero los siguientes versos vuelven a oscurecerlo:

Si el camino del viento me llevara hasta ti,
si pudiera en el viento abandonar mi cuerpo
que es inmóvil y no obedece gritos,
ruegos, dulces palabras;
si el viento pudiera abandonar lo que me ata
a este tiempo, a esta tierra, a esta misma palabra. (p. 25)

Lo anterior denota, además de la nostalgia, el deseo de ir con alguien; si entendimos bien, el árbol era móvil y de pronto se ha quedado sedentario, no nos explicamos por qué. ¿Será que acompañado podría "volar" y en soledad no? ¿El viaje que se había dado es a nivel imaginativo y realmente siempre estuvo en el mismo sitio? ¿Existió algún cambio a nivel físico que impidió el movimiento tal y como aparentemente se venía dando? Lo que parecía clarificarse en el poema se vuelve confuso, ya que la poeta afirma que su cuerpo es inmóvil, no por ahora o al menos no lo dice, sino que hace una sentencia que es más definitoria de su condición de árbol. ¿O será que esa inmovilidad no hace referencia al desplazamiento de un punto a otro, sino más bien (*DLE-RAE*), a lo "firme, invariable"?; es decir, esa inmovilidad pudiera hacer referencia, más que a lo físico, a un posicionamiento de lo que se cree, sueña o imagina, algo más metafísico. De cualquier manera, hablamos de una posibilidad.

El viento puede mover al árbol, al cuerpo; pero, hartado, dicho cuerpo desea que el viento lo abandone, que deje de moverlo para llenarse de quietud de una especie de muerte. Lo que no se mueve está muerto o al menos así se ve para los demás. Al viento se suma otro elemento natural:

Si el camino de tierra me llevara hasta ti,
Vida que me retienes y me abrazas,
que no llegara aquel forzoso día
de abandonarte amor, en carne y fuego
angustia y esperanza. (p. 26)

La tierra es otra posibilidad que puede ser el vehículo que transporte a la poeta/árbol; imaginemos por momentos a este ser

híbrido deseando un movimiento, primero a nivel imaginativo, la emoción, es decir, la fronda que principalmente es la que recibe los impulsos del viento, y también a nivel de raíces, la razón, que serían las raíces conectadas con la tierra, lo real y palpable. Biedermann (1993) así define al árbol: “Como tiene sus raíces en la *tierra* pero eleva sus ramas hacia el *cielo* es, al igual que el mismo ser humano, una imagen del ‘ser de dos mundos’ y de la creación medidora entre el *arriba* y *abajo*” (p. 41). Finalmente se devela el destinatario, es la Vida. De aquí se desprende que el ansiado movimiento, ya sea por viento o por tierra, es para ir o llegar a la Vida.

¿Qué o quién es la vida? Si se habla en abstracto, la vida se referiría simplemente, aunque no es poca cosa, al hecho de mantenerse en un estado orgánicamente activo, en el que el corazón late y los demás órganos hacen más o menos sus funciones para mantener al cuerpo operando. También, puede darse el caso, al menos en el habla común, en el lenguaje del día a día, de que Vida, así escrito con mayúscula, puede darnos la idea de que es la forma cariñosa en que en ocasiones las parejas se dirigen a su interlocutor para hacer notar la importancia máxima que tienen para quien así lo llama: “Mi vida”, “Vida mía”, “Eres mi vida entera”, entre otros. Si nos apegamos a los versos posteriores, la segunda opción parece más viable ya que se dice “amor”, pero la primera no se descarta del todo; seguimos transitando por opciones de lectura en al menos dos líneas que convergen y divergen de un verso a otro.

Otro ejemplo: se viene deseando o imaginando qué ocurriría –a lo largo del poema– si el viento la llevara, si la tierra la llevara... todo esto en una cierta inmovilidad, pero en los versos anteriores se menciona el abandono como posibilidad, se dice *que no llegara aquel forzoso día / de abandonarte amor*. Si bien podría pensarse también en una especie de abandono más a nivel de pensamiento (optando por pensar en la inmovilidad del árbol), también es posible que ante la muerte de este ser (si fuera inmóvil), se dé inevitablemente el abandono al morir. Ésta es una de las riquezas del poema, el constante pendular entre una y otra opción, que, si bien lo hace complejo y de difícil acercamiento, también lo llena de posibilidades para que la o el lector busque y se entregue al texto llenando huecos y proponiendo rutas de lectura. Consolidamos

la idea anterior, regresando a los versos: *de abandonarte amor, en carne y fuego / angustia y esperanza*. El poema continúa:

tembló en mi cuerpo el barro de su origen
el polvo lo llamaba, avanzó y se detuvo;
vanidad de un pobre pie de polvo elaborado. (p. 26)

Nuevamente versos oscuros, de difícil acceso. La vía que parece más segura de transitar es apegarse a la posible referencia bíblica intertextual. En el *Génesis*, capítulo 2, versículo 7, se dice: "Formó, pues, Jehová Dios al hombre del polvo de la tierra y sopló en su nariz el aliento de vida; y fue el hombre alma viviente" (2009, p. 3). Refiriéndose a la mujer:

²¹ Y Jehová Dios hizo caer un sueño profundo sobre Adán, y este se quedó dormido. Entonces tomó una de sus costillas y cerró la carne en su lugar;

²² y de la costilla que Jehová Dios tomó del hombre, hizo una mujer y la trajo al hombre.

²³ Y dijo Adán: Ésta es ahora hueso de mis huesos y carne de mi carne; ésta será llamada Varona, porque del varón fue tomada. (2009, p. 4)

En Latinoamérica, en general, y ahondando en G 2:7, el polvo de tierra, la tierra misma, no genera la imagen de algo que pudiera estar sólido y darle forma, quizá por la fuerte cultura milenaria de nuestro continente y su extensa obra ritual y utilitaria, a la tierra se le mezclaba con agua para poder darle forma y después someterla a altas temperaturas. Se desprende de aquí que el barro sea la forma más coloquial en que se refieren los creyentes en las religiones que emanan de la *Biblia*, como una de las materias con la que se conforma al hombre; la costilla, por su parte, es el elemento para conformar a la mujer. En cualquier caso, ya sea explícitamente como en el hombre, o implícitamente como la mujer, el barro formó parte activa en su creación. Sirva lo anterior para poder asir lo de "el barro de su origen"; es decir, hay un temblor que lleva hasta la entraña misma del cuerpo, hasta su origen, y la muerte se asoma sin nombrarse: *el polvo lo llamaba, avanzó y se de-*

tuvo. El cuerpo (recordemos una vez más que se puede leer como el tronco del árbol) tiembla, según se entiende, debido a la presencia de la muerte, y poco a poco avanza hacia el polvo, aunque se detiene, nuevamente la referencia bíblica:

¹⁸ Espinos y cardos te producirá, y comerás hierba del campo;

¹⁹ con el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, porque de ella fuiste tomado; pues polvo eres y al polvo volverás. (2009, p. 6)

Ante el final a la vista, cuerpo y tronco son llamados nuevamente al polvo, ya que se sabe: *polvo eres y al polvo volverás*. Algo, no obstante, hizo que este tránsito de vida a muerte se viera interrumpido: la vanidad ¿será capaz este ser mágico, mitad árbol mitad poeta, decidir a libre albedrío si quiere estar vivo o muerto?:

A mi derecha corría un camino de agua,
en sus orillas, niños que jugaban
invitándome a hundirme, en el olvido verde
había peces y pájaros,
árboles que nacían y morían perdiéndose a lo lejos,
como en el camino de la esperanza.

(Castro, 2017, p. 26)

Simbólicamente, el agua, el camino del agua puede significar ya sea aspectos negativos o positivos; mientras que las aguas profundas se asocian con la muerte, el misterio; las claras, a su vez, con la vida, la reproducción y el renacimiento (Bachelard, 1997). Dolores Castro, fiel al estilo con el que ha venido construyendo el poema, apuesta por ambos sentidos; me explico: según los versos anteriores se acercaba la muerte, el regreso a la tierra y, por ende, a la vuelta a su estado de polvo, antes de que eso suceda hace una pausa y detiene el proceso, se da cuenta que se ha detenido cerca de un cuerpo de agua que fluye, simbolismo también del paso del tiempo: “No nos bañamos dos veces en el mismo río, porque ya en su profundidad, el ser humano tiene el destino del agua que corre [...] El agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal” (Bachelard, 1997, p. 15). Hay niños que juegan a las orillas, esos niños simbolizan lo nuevo, lo recién naci-

do, Bachelard lo aclara: "A todos los juegos de las aguas claras, de las aguas primaverales, espejeantes de imágenes, hay que agregar un componente de la poesía de ambas: *la frescura* [...] La frescura impregna a la primavera mediante sus aguas resplandecientes: valoriza toda la estación primaveral" (p. 55). En la primavera todo nace o renace y se da la vida. Sin embargo, este elemento infantil es a su vez un espejo doble que por un lado refleja la tierra —en la que se sitúan los niños— y, por el otro, el agua. Que lo inviten estos niños no ya al agua, sino a hundirse ahí, da la idea que los niños esperan que se cumpla el ciclo vital y este ser ceda lugar a nuevas generaciones. Pero el ser árbol/humano está en pleno uso de su capacidad intelectual, se da cuenta que esa invitación lo llevaría al olvido, el *olvido verde*. La única forma de poder asociar al olvido con un color tendría que ser emparejándolo con el color de la fronda del árbol, pero va más allá, reconoce seres como ella *que nacían y morían perdiéndose a lo lejos*. Son, entonces, niños de inocencia aparente que más bien son los mensajeros de que el tiempo ha llegado, especies de *tlaloques* que giran en torno a las aguas.

María de Carmen Anzures (1990) nos recuerda que los *tlaloques* son "guardianes de la naturaleza y sancionadores de quienes transgreden sus leyes [...] Los *tlaloques* se encargan también de desencadenar los rayos, truenos y tempestades, y de volcar sobre la tierra los cántaros del cielo" (p. 122). Regresemos a la pregunta que está pendiente: ¿será capaz este ser mágico mitad árbol mitad poeta decidir a libre albedrío si quiere estar vivo o muerto? De entrada, la respuesta es sí, ha quebrantado las leyes de la naturaleza y se postra al lado del imaginado arroyo, del tiempo y la muerte, tomando consciencia de las cosas: "Quedó también inmóvil mi cuerpo a su llamado" (Castro, 2017, p. 26).

El poema sigue:

Cuando sólo quedaba el camino de fuego
dije a mi cuerpo ¡Avanza!
grité a mi cuerpo ¡Avanza! (p. 26)

El árbol, recordemos nuevamente la cita de Biedermann (1993): "Contiene sus raíces en la *tierra*, pero eleva sus ramas hacia el *cielo*; es, al igual que el mismo ser humano, una imagen del 'ser

de dos mundos' y de la creación mediadora entre *arriba* y *abajo*" (p. 41). Es decir, tenemos ya dos de los elementos en esta definición, aire y tierra, a los que el ser híbrido no puede sustraerse; no obstante, quedan otros dos: el agua que, como acabamos de revisar, es un elemento que rechaza y al cual se niega a moverse, y el fuego, como los versos que acabamos de leer, que se vuelve el camino al que desea acceder, primero con cierta calma, *dije*, y luego con una seguridad férrea, *grité*.

La duda que se impone en este momento del poema sería el saber por qué el fuego sí y el agua no. Ya se asoma el fin del camino de la existencia, parece que el ser humano/árbol ha logrado pausarlo por algún momento y entre el agua y el fuego prefiere el fuego como opción, y no parece darle igual de forma alguna, ya que le grita al cuerpo que vaya en esa dirección. Acudiendo nuevamente a Biedermann (1993), se nos explica que el fuego es:

[...] el elemento aparentemente viviente que consume, calienta y alumbraba, pero que también puede causar dolor y muerte, es ambivalente desde el punto de vista de la simbología. Frecuentemente es un sagrado símbolo del hogar doméstico, simboliza la inspiración y el Espíritu Santo [...] y en el antiguo México era un acto sagrado el de encender el nuevo fuego al comenzar el año. (p. 200)

No debía de sorprendernos la ambivalencia del fuego que se inserta en la trama del poema. Lo que sí es de asombro, es que este elemento represente, de manera vedada, la aspiración religiosa, y entonces cuadra, de pronto, que se frenó ante el agua que vendría a ser una muerte "normal" del cuerpo, y que se incline por la muerte del cuerpo, sí, pero con la trascendencia del espíritu a otro nivel, asociado con la vida eterna, para lo que la religión da pautas para sus creyentes. Se habló anteriormente de los *tlaloques* y por qué no dejar también abierta la posibilidad de la cosmovisión mesoamericana del fuego nuevo, que es, en general, un nuevo ciclo, una vuelta, un renacimiento. Silvia Limón (2012) lo sintetiza de la siguiente manera: "Cada 52 años los mexicas llevaban a cabo el rito más sobresaliente, el encendido del Fuego Nuevo. Esta fiesta representaba la renovación del mundo, ya que a través de ella

se actualizaba y recreaba el mito cosmogónico" (p. 63); es decir, a diferencia de la apuesta bíblica, más allá de un paraíso después de la muerte, en la cosmogonía mesoamericana, todo renacía en esta misma tierra al igual que el sol y la luna:

El fuego, elemento identificado con el Sol y al cual se simbolizaba en esta fiesta, generaba la luz y el calor necesarios para que la humanidad pudiera vivir y reproducirse sobre la tierra. Por eso en el momento de la ceremonia, el fuego sagrado de la creación irrumpía en el mundo humano actualizándolo y revitalizándolo. Por otro lado, el rito hacía vigente el mito de origen que tuvo lugar en el tiempo primigenio. De esta manera y de acuerdo con la propuesta de Mircea Eliade, el mundo era renovado periódicamente y, en el caso aquí planteado, el mundo era restaurado cada 52 años, momento en que se reanudaba el pacto entre dioses y hombres que permitía a la humanidad vivir por otro ciclo. (Limón, 2012, p. 66)

Finalmente, el poema concluye con una realidad que no era la esperada (ni por lectores, ni por la protagonista).

Pero estoy fría, inmóvil ante cuatro caminos,
y el canto, grito, soplo sin un eco,
queda preso en el barro de mi cuerpo.
(Castro, 2017, p. 26)

El ser está inmóvil, parece que la voluntad está sometida a la falta de fuerza ¿se estará secando? La temperatura (*estoy fría*) es baja, la frecuencia cardiaca, se entiende, ha disminuido imaginemos una muerte por hipotermia. Lo que antes era canto, se vuelve grito. En este momento se aclara que el ser híbrido es una poeta, quien canta es la poeta, pero ese canto armónico se transforma en desesperación, en un golpe sonoro que acompaña, quizá los últimos impulsos de vida. Lo anterior se sustenta cuando se dice *soplo sin un eco*. Recordemos el versículo 7 del capítulo 2 del *Génesis* ya citado, donde se lee: "formó, pues, Jehová Dios al hombre del polvo de la tierra y sopló en su nariz el aliento de vida" (2009, p. 3). Que no exista eco, se interpreta como que Jehová, Dios, sí dio vida a este ser, pero de alguna forma la ha abandonado, no existe una comuni-

cación y no respondió a su llamado cuando ella eligió ir al *camino de fuego*. El alma, el aliento de vida, quedó encerrado en el cuerpo, barro aislado, desolado, que siente su piel enfriarse, su corteza sucumbir ante una muerte que acecha. Pero el árbol no se hundirá en las aguas, ni arderá en una especie de unión con el creador, simplemente permanecerá ahí, tronco/cuerpo sin vida como estatua solitaria, de esqueleto que tiene forma, pero no sustancia.

Así concluye el poema, regresemos a Alonso (1986):

[...] nuestro poeta crea una forma en primer lugar, con sentimiento y con pensamiento. Y los pensamientos intervienen en la estructura poética con su peso específico y con su calidad. Por eso la estilística necesita también estudiar los pensamientos y las ideas. (p. 91)

A manera de cierre, podemos explorar la idea de que el poema nos presenta a una protagonista, mujer poeta y árbol, quien ha tenido una especie de anagnórisis (antes que el poema comenzara); su pensamiento, el conocimiento, la han separado del resto de los árboles; ha tomado consciencia de su ser, de sus sentimientos y emociones, pero poco puede hacer, primero, al no tener forma de moverse y, segundo, al no tener a otro ser (el ser amado) con quien compartir lo que ha descubierto. Ante el paso del tiempo, el cuerpo, que no el pensamiento, comienza a perecer y estar frío, dos posibilidades se presentan: la de arrojarse voluntariamente al mar, especie de suicidio ya que la poeta árbol sabe lo que representa, o arrojarse en manos de un ser divino, esperando que pueda tener vida eterna, más allá de la que está por concluir. Sin embargo, estas dos opciones no se toman ya que su condición de árbol se lo impide, quedando así la voluntad sometida a la realidad de un ser inmóvil e imposibilitado a hacer cualquier cosa que no sea esperar la muerte: “sin pena ni gloria”, solitariamente.

Conclusiones

Más que curiosidad literaria por ser el primer poema publicado de Dolores Castro, “El árbol fugitivo” forma parte, junto con “Máscaras de sueño” y “El corazón transfigurado”, la primera etapa creativa de Castro, que apostaba por ser más concentrada y, por ello, de difícil acce-

so, llevándonos al límite de la interpretación. Pero también estos tres poemas contienen, consciente o inconscientemente, muchos de los temas e inquietudes que la poeta desarrollaría a lo largo de su producción poética, ensayística y novelística: el uso frecuente de la anáfora (en este poema con el “sí”, “sí en”, “sí el”...), las aliteraciones (“quede”, “queden”/ “pasando”, “pisando”/ “alcanzando”, “alcanzara”...) y oxímoron a discreción, tocando los terrenos de la antítesis, la inserción de los cuatro elementos naturales, la reflexión sobre el ser y estar en este mundo, y lo que habría más allá de la muerte (insertando referentes bíblicos), la inquietud por el quehacer poético y la palabra, el amor (con su contracara), y todo ello generado a partir de una profunda contemplación. En una entrevista la poeta aclara:

Qué quiere decir contemplar, quiere decir mirar, pero de una manera desinteresada, no decir: “esto va a servir para”, sino: “esto cómo es”. [...] Maritain dice que esa forma de conocer, por consustanciación, es una forma de entender al otro como un vaso comunicante: el otro y yo —no solamente de hombre a hombre, sino de hombre a naturaleza, de hombre a misterio—, y tener conciencia de lo que es una piedra, por ejemplo, desde mi modo de ser; pero también desde el modo de ser de la piedra. (Castro, citada en Asbun, 2007, p. 32)

El ejemplo que utilizó Dolores Castro, el de la piedra, puede aplicarse inequívocamente al poema estudiado, al árbol. De tal forma que la poesía se vuelve una forma de autoconocimiento y también del mundo con el que interactuamos directa e indirectamente, con nuestras creencias y miedos, anhelos y sueños. Castro (2009) así lo expresaba:

En los límites de la vida humana determinados por el espacio y el tiempo, la poesía abre una ventana desde donde ilumina las limitaciones nuestras, pero también descubre nuevos espacios habitables, intemporales: esplendores de la realidad, caminos del sueño, vasos comunicantes entre la realidad y el sueño. Al iluminar nuestras limitaciones descubre el inexorable paso del tiempo y la estrechez de nuestros horizontes, pero también alumbra cada momento y su experiencia insustituible en la conciencia del ser. (p. 367)

Sin lugar a duda, la poesía de Castro (la estimadísima Lolita) trascendió su propio tiempo y se nos sigue revelando como una de las obras (escrita o no por mujeres) más importantes del siglo XX mexicano.

Referencias

- Alonso, A. (1986). *Materia y forma en poesía*. Gredos.
- Anzures, M. C. (1990). Tláloc, señor del monte y dueño de los animales. Testimonios de un mito de regulación ecológica. En B. Dahlgren (Coord.), *Historia de la religión en Mesoamérica y áreas afines II Coloquio*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Asbun Bojalil, J. (2007). *Algunas visiones sobre lo mismo. Entrevistas a poetas mexicanos nacidos en la primera mitad del siglo XX*. Siglo XXI editores.
- Asbun Bojalil, J. (2017). Introducción. En D. Castro (Ed.), *Heredad de sombra. Antología de textos recuperados de Dolores Castro*. Ediciones del Lirio.
- Bachelard, G. (1997). *El agua y los sueños*. Fondo de Cultura Económica.
- Biblia (2009). Edición Reina-Valera.
- Biedermann, H. (1993). *Diccionario de Símbolos*. Paidós.
- Castro, D. (2009). *Río memorioso. Obra reunida*. Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Castro, D. (Introducción e investigación de Asbun Bojalil, J.). (2017). *Heredad de sombra. Antología de textos recuperados de Dolores Castro*. Ediciones del Lirio.
- Limón Olvera, S. (2012). *El fuego sagrado. Simbolismo y ritualidad entre los nahuas*. Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe/ Universidad Nacional Autónoma de México.
- Puerto Sarmientos, F. J. (1911). *Historia de la ciencia y la técnica*. Akal.
- Real Academia Española (s.f). *Árbol*. En *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el 25 de julio de 2022.

El acontecimiento poético en “Las palabras” y “Ausencia” de Dolores Castro

Sonja Stajnfeld

Universidad Autónoma del Estado de México

Acontecimiento poético

Cuando nos proponemos comentar un poema, por lo general, asumimos un método de “análisis”; es decir, deconstruimos el poema en parámetros analizables como versos, la métrica, las divisiones, las isotopías, el estilo, el temple de ánimo, el tipo de discurso, etcétera, para posteriormente unirlos, buscando una coherencia, y el resultado del análisis es la interpretación. Mi idea en la elaboración del presente capítulo es acercarme a lo que los poemas “Las palabras” y “Ausencia”, de Dolores Castro, proyectan en un sentido menos perceptible, a saber: a la interpretación que sí busca el significado en lo inmanente – el léxico textual y figurado –, pero que se enfoca en la calidad única y, posiblemente, irrepetible, que se alcanza con lo inmanente, principalmente con la figura de la metáfora. Es una calidad que genera cambios racionales y emocionales en los lectores.

Empezaré aclarando a qué me refiero con el acontecimiento, en específico el acontecimiento poético, para posteriormente comentar dos poemas seleccionados. Según el *Diccionario de la Lengua Española*, es decir, según una definición sencilla, el acontecimiento es “hecho o suceso, especialmente cuando reviste cierta importancia”. Aunque parece un término cotidiano, el acontecimiento ha suscitado un gran interés entre varios filósofos, entre los cuales destaca

Alain Badiou, aunque también Gilles Deleuze, Jacques Derrida y Slavoj Žižek dirigieron sus reflexiones hacia el concepto. Podemos inferir, entonces, que las reflexiones en torno al acontecimiento son un fenómeno de corte posestructuralista y el acercamiento a este nos dará claves del porqué. En adelante, mencionaré solamente los aspectos propuestos por estos pensadores que contribuyen a reconocer elementos relativos al acontecimiento en los dos poemas.

Parafraseando a Badiou (1999), el acontecimiento sería una irrupción del excluido en la realidad, misma que rompe con las expectativas de la normalidad; este autor, quien más que otros ha encauzado sus reflexiones en torno al acontecimiento, emplea el término de la *intervención* refiriéndose a algo que acontece, con todas las posibles implicaciones: “El acontecimiento [...] parece no poder ser autorizado más que a partir de ese otro acontecimiento, igualmente vacío para la estructura, que es la intervención” (p. 234).

A su vez, Jacques Derrida, asegura que “gracias al lenguaje, el hombre se encuentra como en una ‘jaula’ de la ideología, la nacionalidad, el sexo, la educación, de los prejuicios estamentales” (Bubnova, 2005, p. 291); esto es, lo que (nos) determina es el contexto, antes que el texto. Lo anterior es importante para su idea sobre el acontecimiento, porque dice que, al contrario de lo que se cree en cuanto a este fenómeno, específicamente de su irrepetibilidad y su singularidad, el acontecimiento, en el nivel de la enunciación, tiene carácter performativo y reiterativo; lo anterior es necesario para que se pueda reconocer como tal. Sin embargo, lo que le otorga unicidad es el contexto (Derrida, 1981). Aparte de este, otro aspecto, que según Derrida habría que considerar en la reflexión sobre un acontecimiento, es la intención. Ésta, considera el filósofo, puede estar presente en el momento inicial, pero conforme se difiere temporalmente, la intención no se percibe tanto (p. 18).

Con el sintagma *acontecimiento poético* demostraré el poder intervencionista de la poesía —con el indispensable e inseparable aliado en la metáfora, como figura poética principal— en la zona de la existencia que se escapa a la estructuración. Según el filósofo Slavoj Žižek (1998), el acontecimiento contiene la verdad de una situación, la cual vuelve visible lo que la condición “oficial” de dicha situación tenía que “reprimir”. El pensador controvertido esta-

blece cuatro determinantes del acontecimiento: su denominación, su principal objetivo, su "operador" y su sujeto, "the agent who, on behalf of the Truth-Event, intervenes in the historical multiple of the situation and discerns/identifies in it the signs-effects of the Event"¹ (Žižek, 1998).

De acuerdo con Gilles Deleuze, un acontecimiento tiene lugar cuando interactúan signos, actos y estructuras (citado en Williams, 2013, p. xi), se establece en el *entre*, en las relaciones; a partir de estas relaciones se crean las intensidades y la posibilidad para una revolución genuina (Deleuze, citado en Williams, 2013, p. xi). También, es importante resaltar que el acontecimiento, según Deleuze, ocurre dentro del lenguaje (citado en Pérez y Bacarlett, 2017, p. 73)². Y que es una intensidad opuesta al individualismo, es un "escamoteo de la totalidad, la identidad y la completud" (Deleuze, citado en Pérez y Bacarlett, 2017, p. 73). Por último, para esclarecer lo que asumo por el acontecimiento, me apoyaré en Bacarlett Pérez (2014), quien, comentando el acontecimiento según Badiou, sostiene:

Un acontecimiento es algo que jamás podrá expresarse ni con los códigos de una situación —en tanto ésta es siempre algo que pertenece a una serie, a un proceso, a una lógica secuencial—, ni respecto a los elementos de un conjunto dado; antes bien, su lógica disruptiva produce un vacío que ningún conjunto puede contener, que no puede ser reducido a unidad alguna, que es constitutivamente múltiple. (p. 153)

La segunda palabra del sintagma *acontecimiento poético* remite a *poiesis*, el cual en el idioma griego evoca el acto de crear y/o de producir, específicamente, la actividad a través de la cual una persona trae a la existencia algo que no había existido antes; lo resucita,

¹ "el agente quien, en nombre de la Verdad-Acontecimiento, interviene en lo múltiple histórico de una situación y en ello discierne/identifica los signos-efectos del Acontecimiento" (traducción propia).

² Aquí es interesante subrayar que, así como es el caso de Derrida, Deleuze también piensa que el acontecimiento ocurre en una dimensión lingüística: "El acontecimiento pertenece esencialmente al lenguaje, está en relación esencial con el lenguaje; pero el lenguaje es lo que se dice de las cosas" (Deleuze, citado en Pérez y Bacarlett, 2017, p. 73).

pero sin el prefijo “re”. Sugiero retener estos dos conceptos, el de *acontecimiento* —en el entendido de la irrupción de lo excluido, des-enmascaramiento de la represión, una fuerza de relaciones y proposiciones, una multiplicidad—, como el de *poiesis* —acto de producir, hacer alquimia, crear, (re)sucitar—, para acercarnos al potencial de transformación y un constante repensamiento, que se encuentra tanto en la poesía de Dolores Castro como en la poesía auténtica en general, la que crea realidad, antes de solamente recrearla.

Teniendo en cuenta estas precisiones preliminares, quisiera compartir la razón de por qué creo que la poesía como expresión del potencial del lenguaje y, en específico, por la ocasión que nos convoca, la poesía de Dolores Castro, es un *acontecimiento poético*, con todas las connotaciones y efectos que acabo de mencionar.

Metáfora

Si asumimos que la metáfora es uno de los pilares de la poesía, del lenguaje poético, (según el filósofo franco-argelino Derrida [1989], entenderemos que es el pilar del lenguaje como tal, base de toda comunicación. Pero para los fines de la presente propuesta —en torno a la poesía de Dolores Castro—, nos apegaremos al vínculo estrecho metáfora/poesía). Entonces, es importante ir a las fuentes, a las etimologías de la metáfora; aclararé, para asentar mi posterior argumento, que *metáfora* en latín y en griego sugiere “cargar, llevar” (en el sentido del desplazamiento, traslado, transporte). Como es obvio, en una metáfora se desplaza/traslada el sentido de una palabra “A” (el término real) al otro con el que se compara “B”. Un ejemplo claro sería “Sus cabellos son de oro”, donde *cabello* corresponde al término real y *oro* al término con el que se compara.

¿Por qué recordar algo que hemos superado, por lo menos en su acepción más elemental, desde la educación básica? Porque, siguiendo el acercamiento deconstructivista de Derrida, la metáfora como concepto, como figura y como tropo “dice” mucho de la manera tanto de asir la realidad como de crearla (acordémonos del *poiesis*). En su conferencia de 1978, en la Universidad de Ginebra, titulada “La retirada de la metáfora”, Derrida hace la siguiente maniobra retórica, intentando demostrar los múltiples niveles en los

cuáles la metáfora tiene impacto o está impactada: “¿Qué pasa con la metáfora? Pues bien, no hay nada que no pase con la metáfora y por medio de la metáfora. Todo enunciado a propósito de cualquier cosa que pase, incluida la metáfora, se habrá producido *no sin metáfora*” (1989, p. 37).

Ahora bien, esta situación tautológica en realidad no lo es tanto; sin embargo, en un nivel sí lo es, si asumimos que el sólo manejo del lenguaje como *medio* de la comunicación es ya y siempre un deslizamiento entre un *concepto* y su forma de realización, a la cual me referiré con *término*. Pero, ciñéndonos al lenguaje poético, este no deja de cumplir con su función mediática, aunque a diferencia del lenguaje denotativo, enfocado hacia la comunicación, es un lenguaje connotativo, el que crea, tiene y proyecta función poética. Entonces, aparte de mediar como todos los tipos de lenguaje, este lo eleva también, empleando la metáfora en su acepción estrechamente retórico-poética. Derrida percibe la posibilidad para esa parte connotativa del lenguaje en la retirada de la metáfora de su función mera y primordialmente retórica, despojando así a la retórica de su “esencia”: es decir, los tropos no sólo transmiten ideas, sino que hacen que la retórica, como tal, entre en la retirada:

Cualquiera que sea la pertinencia o la fecundidad de un análisis retórico que determinase todo lo que pase en un tal camino de pensamiento o de lenguaje, en ese abrirse paso del abrirse paso, habrá habido necesariamente una línea, *por otra parte dividida*, en la que la determinación retórica habrá encontrado en el trazo, es decir, en su retirada, su propia posibilidad (diferencialidad, separación y semejanza). Esta posibilidad no podrá ser estrictamente comprendida en su conjunto, en el conjunto que ella hace posible; y que, sin embargo, ella no lo dominará. La retórica no podrá entonces enunciarse a sí misma y su posibilidad, más que desplazándose al trazo suplementario de una retórica de la retórica, y por ejemplo de una metáfora de la metáfora, etcétera. (p. 74)

Compartiré mi lectura de dos poemas de Dolores Castro, buscando estos desplazamientos y deslizamientos entre conceptos y términos; ya que, aparte de funcionar como una herramienta de

la mistificación del lenguaje (necesaria para la poesía), la metáfora como discurso también contiene el movimiento inverso, desde dentro hacia fuera; en ésta se halla el potencial de lenguaje, su fuerza. Con lo anterior me refiero a que simultáneamente, con la mistificación, lo reinventa, revive y exhibe su condición inacabada, potencialmente infinita.

Una nota al margen: el que la retórica como disciplina se apropiara del estudio de la metáfora no es casual, ya que la retórica es, principalmente, el arte de manipular verbalmente en el intento de persuadir; por esto se le dice “figura retórica”. Lo que quiero explorar con los poemas “Las palabras” y “Ausencia” es el potencial contrario de la metáfora, su poder libertador (no el poder de ejercer y/o imponer autoridad), así como reflexionar sobre la posibilidad de considerarla, en cuanto a su función poética, un acontecimiento.

Las palabras

A continuación, el poema “Las palabras” del poemario homónimo publicado en 1990:

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.
(Castro, 2009, p. 219)

Desde el título, en un sentido metafórico-metonímico, se entrevén el discurso, el lenguaje, la comunicación, la fuerza de las palabras y eso si solamente nos interesa la proyección del tema lingüístico. Sabemos, otra vez por el movimiento de desplazamiento y de traslado –de la metáfora–, que las palabras y el discurso se vin-

culan con el poder y la escritura. El artículo determinado "las" refuerza la semántica precisamente con el acto de determinar y, con esto, afirma y confirma la fuerza y la energía, así como la unidad, totalidad y coherencia del sustantivo que determinan, *palabras*.

Prosiguiendo, encontramos que *agujeros negros* son la metáfora de las palabras, y un poco adelante *música de tinieblas*; ¿qué nos sugieren? El agujero negro (según la explicación sencilla, que aun así resulta útil para el presente comentario) es una región con una masa leve y una fuerza gravitacional enorme que pasa por los estadios de estrella ordinaria, estrella "enana blanca" y estrella de neutrones; puesto que sigue contrayéndose (eventualmente colapsa) y "llega un momento en que la luz que emana de la superficie pierde toda su energía y no puede escapar" (*Astromía*, 2017). Es importante destacar que:

[...] un objeto sometido a una compresión mayor que la de las estrellas de neutrones tendría un campo gravitatorio tan intenso, que cualquier cosa que se aproximara a él quedaría atrapada y no podría volver a salir. Es como si el objeto atrapado hubiera caído en un agujero infinitamente hondo y no cesase nunca de caer. Y como ni siquiera la luz puede escapar, el objeto comprimido será negro. Literalmente, un "agujero negro". (*Astromía*, 2017)

Entonces, el campo gravitatorio es tan intenso que ni siquiera la luz puede escapar de él. De esta manera, se puede proponer que las palabras abarcan, engloban, atraen, nada se sustrae a su poder, son omnipotentes, lo cual contradice el cliché, presente en la literatura, así como en la cultura popular, de que el lenguaje no alcanza para expresar los sentimientos. Otro dato importante para el poema "Las palabras" es que los agujeros negros emiten radiación³. Lo anterior entra en correspondencia con la lectura inicial de "las palabras", tanto como metonimia del lenguaje, la escritura, el texto, y en calidad de metáfora del discurso como generador

³ "En 1974, Stephen Hawking postuló la existencia de un tipo de radiación que nace en el horizonte de sucesos de los agujeros negros. La teoría es revolucionaria, pero nunca se había podido probar hasta ahora. Un equipo de físicos asegura haber demostrado la existencia de la radiación de Hawking mediante el equivalente a un agujero negro de laboratorio" (Zahumenszky, 2016).

del poder: primero, ya lo mencionamos, a las palabras nada les escapa, en la comunicación verbal, la cual concentra mayor poder de manipulación y dominio, nos tenemos que expresar mediante éstas. También, las palabras (como *agujeros negros*) en este sentido no sólo generan el campo gravitatorio intenso, sino también emiten radiación, cierta energía la cual contiene un impacto oculto, a pesar de su aparente sencillez.

Otro deslizamiento, traslación del sentido en cuanto a las palabras es la *música de las tinieblas*: en cuanto a la oscuridad, las tinieblas se hermanan con los agujeros negros, pero el cúmulo formado por la música y las tinieblas reúne un elemento sonoro con otro visual sugiriendo que la sonoridad, el ruido de las palabras, está desplazada hacia un terreno de difícil penetración (visual). Aquella sinestesia manifiesta la importancia del sentido auditivo en la comunicación, una apuesta por la oralidad en general, y por el componente sonoro en el acto poético en particular.

Música de tinieblas expone también la yuxtaposición de un término placentero con otro que causa angustia o, inclusive, pavor. Si las palabras son *música de tinieblas*, es como si la oscuridad y lo místico quisieran comunicar, descubrir, a través de la música, otra representación artística. Además, las *tinieblas* contienen importantes referencias de ética y de teología: en cuanto la primera, que es más relevante en este contexto puesto que en el verso posterior se nos remite a las “consciencias”, se empela en el sentido de “oscuridad, falta de luz en lo abstracto o lo moral” (*DLE-RAE*). En este sentido *música de tinieblas* representa una especie de paradoja o hasta el oxímoron, porque conjuga una de las artes, que tiene como su efecto ideal provocar la catarsis (aunque no se tratara de tragedia), una purificación estética y, por consiguiente, la ética. Por otra parte, la oscuridad moral es una clausura e imposibilidad hacia lo ético. El que las palabras concentren en sí estas contrariedades, el que formen esa paradoja, potencializa su poder de significación y sugieren la posibilidad de hacer lo que comúnmente se considera imposible.

La mención de las *tinieblas* también alude al Ángel de las Tinieblas o Príncipe de las Tinieblas, es decir, el ángel que se rebeló y se volvió Satanás; en este tenor, podemos pensar sobre la po-

sibilidad de que las palabras también son herramientas para crear los sonidos del mal, los discursos del mal. De acuerdo con esta lectura, las palabras proyectan connotación de armas para herir, y, además, armas que disimulan ser otra cosa, ser música. Según esta interpretación, las palabras son manipuladoras y se asemejan a lo que antes mencionamos con cita larga de Derrida y a la faceta retórica de la metáfora, la que tiene inscrita en sí las herramientas discursivas hasta cierto punto maliciosas y astutas con la finalidad de persuadir.

Los próximos tres versos: “piedras lanzadas sobre conciencias/ amplias como un atrio/ en donde todos los vientos se dan cita”, evocan la violencia de las palabras, en concordancia con su connotación antes mencionada que aludía a agresión verbal: en el caso de estos tres versos es primero la lapidación, una lapidación de conciencias, refiriéndose a las palabras como instrumentos de ese acto, en calidad de piedras castigadoras; es decir, son armas para generar el sentimiento de culpabilidad. Las conciencias, receptoras de la lapidación, son el blanco de las palabras que hieren, culpan y castigan, por un lado, y, por el otro, el espacio en el cual fuerzas de otra índole también liberan su ira. La violencia está presente en la amplitud del atrio, un espacio en el cual se confrontan los vientos, removiendo el aire con fuerza en una corriente caótica. La violencia se halla, entonces, en esa ruptura del orden, son las palabras que castigan el espacio con los movimientos encontrados buscando establecer, quizás, la armonía de reflexión.

Las piedras lanzadas que implican lapidación remiten, asimismo, al castigo conocido en la *Biblia*; el campo semántico religioso se está espesando después de la referencia a las *tinieblas*: aparte del acto de apedrear y las tinieblas, encontramos el *atrio* (espacio descubierto, frecuentemente antes de las iglesias), y *serpentean* (referencia a la serpiente, la protagonista del *Génesis*). Para proponer una conclusión intermedia, en la primera estrofa las palabras son representadas con metáforas que sugieren su poder abusivo, su poder de lastimar y agredir. Lo bíblico les otorga un halo de solemnidad y poderes sobrehumanos, rozando con el poder de maldecir, esto es, de incidir en el destino de alguien más. Ciertamente, las palabras de la primera estrofa cumplen la función de

acontecimiento poético, en primer lugar, por el poder de generar cambio —racional, emocional, existencial— y por las connotaciones místicas que se les da.

En la segunda estrofa las palabras están encerradas en los labios y quieren salir, liberarse, en un movimiento como de siseo, lo cual trae a colación al personaje bíblico ya mencionado en lo de *serpentear*: la serpiente; nos queda la pregunta: ¿será que la afinidad de las palabras y la serpiente aluden a la condena de éstas o a su poder de manipulación y seducción, de acuerdo con la tradición judeocristiana (Chevalier, 1986)? Sea como sea, la serpiente es uno de los símbolos más reconocibles y en su calidad de símbolo representa —desplaza, como la metáfora— los conceptos abstractos. En esto último se halla, evidentemente, la concordancia con las palabras.

Otra connotación de las *palabras que serpentean*, en el mismo contexto con el desplazamiento del sentido, es el movimiento; las palabras —el lenguaje— son dinámicas, crean, hacen, deshacen, producen y reproducen los significados. Además, se mueven, de acuerdo con el verso *serpentean bajo los filos de los años*, bajo un constante peligro y amenaza. Con su poder de crear y recrear, las palabras esquivan la destrucción violenta por parte del tiempo. En este verso encontramos también la alusión a la violencia, con los años que tienen filos.

La calidad de *húmedas* y de *encendidas* también es interesante; nuevamente, como en el caso de *música de tinieblas* de la primera estrofa, nos encontramos frente a una especie de paradoja en esta conjunción. Desde la experiencia de la realidad física, sabemos que la humedad y el fuego son fenómenos excluyentes. En la poesía, por supuesto, las leyes de la física no aplican; aún más, se desafían en todas las posibles formas: en los significados, en la lógica, en la performatividad. Las palabras son *húmedas* porque se encuentran en la boca, quieren salir de las comisuras de los labios; *encendidas* porque son apasionadas y provocan reacciones apasionadas.

Nos hemos enfrentado frecuentemente con metáforas muertas, en el lenguaje cotidiano y en la literatura también: son aquellas que están desgastadas por uso excesivo —*abuso*—, y que ya

no contienen ningún potencial ni fuerza para figurar; también se conocen como *clichés* (pata de la mesa, calle ciega)⁴. La metáfora viva es lo que se hace, crea, en la literatura y, de modo más radical, en la poesía. Es precisamente la posibilidad de producir la potencia irruptora a través de la metáfora viva la que hace que la poesía sea un verdadero acontecimiento y posibilidad de la revolución. En este punto cabe recordar a María Zambrano y su libro *Filosofía y poesía* (1993):

La palabra ha venido a dar forma, a ser la luz de estas dos infinitudes que rodean y cercan la vida humana. La palabra de la filosofía por afán de precisión, persiguiendo la seguridad, ha trazado un camino que no puede atravesar la inagotable riqueza. La palabra irracional de la poesía, por fidelidad a lo hallado, no traza camino. Va, al parecer, perdida. Las dos palabras tienen su raíz y su razón. La verdad que camina esforzadamente y paso a paso, y avanzando por sí misma, y la otra que no pretende ni siquiera ser verdad, sino solamente fijar lo recibido, dibujar el sueño, regresar por la palabra, al paraíso primero y compartirlo. (pp. 114-115)

Este fragmento es relevante por cuatro razones: primero, porque Zambrano intenta demostrar lo peculiar de la creación poética; segundo, porque se refiere a la fuerza de la palabra, como en el poema comentado; tercero, porque empleando metáforas describe la fuerza metafórica de la palabra poética, haciendo una metáfora de la metáfora; por último, porque se puede entrever por qué la poesía genera acontecimiento, por qué su lenguaje —la palabra— es radicalmente diferente de otros discursos, sea filosófico

⁴ Es relevante observar la exposición (en la acepción de exponer) de este tema por Derrida, quien pone en juego la dinámica de la metáfora con la frase "viejo tema": emplea una metáfora muerta para ejemplificar el problema de sobreuso de las metáforas: "Pero este valor de desgaste (*usuré*) y por lo pronto de uso (*usage*), este valor de uso, de utilidad, del uso o de la utilidad como ser *útil* o como ser *usual*, en una palabra, todo ese sistema semántico que resumiré bajo el título del *uso* (*us*), habrá desempeñado un papel determinante en la problemática tradicional de la metáfora. La metáfora no es quizá sólo un tema *desgastado* hasta el hueso, es un tema que habrá mantenido una relación esencial con el *uso*, o con la *usanza* (*usanza* es una vieja palabra, una palabra fuera de uso hoy en día, y cuya polisemia requeriría todo un análisis por sí misma). Ahora bien, lo que puede parecer desgastado hoy en día en la metáfora es justamente ese valor de *uso* que ha determinado toda su problemática tradicional: metáfora muerta o metáfora viva" (Derrida, 1989, pp. 39-40).

o cualquier otro que pretenda buscar e imponer verdades. La “lógica disruptiva” de la palabra poética desborda las márgenes y los moldes, y se vuelve una intensidad.

Cabe evocar otros dos poemas que abordan el tema de las palabras (siguiendo la lógica de la sinécdoque, el lenguaje), para tener una perspectiva comparativa: en el de Octavio Paz (1989), titulado “Las palabras” (*Libertad bajo palabra*, 1960), éstas deben servir al poeta y, si no lo hacen, habría que dominarlas y rebajarlas. En aquel poema también se puede entrever que las palabras sí quieren/pueden rebelarse, pero una fuerza machista encarnada en poeta debe someterlas a su voluntad: “písalas, gallo galante/ tuérceles el gazzate, cocinero, / desplúmalas, / destrípalas, toro, / buey, arrástralas, / hazlas, poeta” (p. 26).

Otro “temple de ánimo”, completamente contrario, encontramos en Pablo Neruda (1980), en su texto escrito en prosa poética titulado “La palabra” (publicado en *Confieso que he vivido*, en 1974) en el cual las palabras y la lengua son objeto de admiración y adoración del poeta: “Me prosterno ante ellas... Las amo, las adhiero, las persigo, las muerdo, las derrito... Amo tanto las palabras...” (p. 54). Aquí se homenajea el poder creativo y figurativo de las palabras y se reconoce su mérito en diferentes ámbitos, los culturales, los gastronómicos, los económicos, entre otros.

Teniendo esto en mente, el modo de Dolores Castro de sentir las palabras, es lo que sugiere, de manera más clara, lo que intenté explicar con el término *acontecimiento poético*: en el nivel semántico, lo que coloquialmente se denomina el “tema”, transmitido por las isotopías e imágenes, expone una fuerza inédita, que potencialmente siempre cambia y que tiene el poder de causar dolor; además, otro rasgo del acontecimiento poético se encuentra en que son resistentes, esquivan, en lo textual, los filos de los dientes y en lo metafórico, tal como lo plasma la poeta, los años, el tiempo. Transmiten, retomando lo dicho por Žižek (1998) anteriormente, la verdad de una situación. En el nivel poético-abstracto, tanto este poema como “Ausencia”, el siguiente que observaré, son acontecimientos, puesto que, aunque fijados una vez en el lenguaje por la poeta, inclusive con la distancia temporal demuestran la intensidad emocional e intelectual.

Ausencia

Observemos la calidad del acontecimiento en los siguientes versos, que se encuentran en el poemario *Oleaje* (2003):

Arrinconada, la tristeza
desde asolados campos
clama desolación en ciudades
colmenas
o celdas divididas.

Animal sin rebaño, desvalido
aúlla en callejones
y en cada ser desde su atolondrada
entraña confundida, llama.

Llama, llama y no
le abro,
llama y me
hago la sorda,
la distraída.

(Castro, 2009, p. 68).

Este poema llama la atención porque su potencia consiste en el tropo del oxímoron, de una especie de paradoja que sugiere imposibilidad y contradicción: la vida urbana, a pesar de los grandes conglomerados poblacionales, se caracteriza por la ausencia, no por presencia de miles de personas. En los versos que comenté del poema "Las palabras", en dos momentos clave también estaba presente esta figura.

Retomando la distinción que se ha mencionado entre la metáfora viva y la metáfora muerta o el cliché, en este poema se realiza un juego con las expectativas. Puesto que como lectores estamos acostumbrados a las metáforas muertas, hasta invadieron nuestro inconsciente, el sintagma *campos asoleados* es algo que esperaríamos; en lugar de ello, nos enfrentamos con *campos asolados*; en estos está arrinconada la tristeza, ya que no tiene posibilidades de movimiento, se traslada a la ciudad, en la cual su espacio estará todavía más cercado y restringido, pero es lo que la tristeza exige, clama. Lo que es notable es que no la arrincona el espacio restringido, sino la asolación.

El individualismo —identidad impulsada con gran ímpetu, por medios implícitos y explícitos por la ideología capitalista y la modernidad— está representado por el *animal sin rebaño*; un ser con fuerte pertenencia natural, pero despojado de su naturalidad y reducido en un escenario urbano, *antinatural* por antonomasia; a ese ser —configurado por la referencia al animar, aullar, atolondrada entraña—, se le despertó el instinto de supervivencia. Quiere asirse de algún remanente de la humanidad, mientras que el yo poético reconoce que también está deshumanizado y que, aunque lo oye (*me hago la sorda*), no le extenderá la mano en su súplica de la humanidad y, de este modo, solidifica la alienación.

Este poema nos enfrenta con una disforia absoluta: los campos están devastados, producen tristeza, mientras que las ciudades asfixian lo humano en las personas: en éstas habita aquélla. El *ethos* del poema se vincula con lo tratado ensayísticamente, entre otros libros en *La era del vacío* de Gilles Lipovetsky (1986). Transcribimos una cita que enmarca, desde otro tipo de discurso, la idea del poema aludido de Castro:

La indiferencia pura designa la apoteosis de lo temporal y del sincretismo individualista. De este modo se puede ser a la vez cosmopolita y regionalista, racionalista en el trabajo y discípulo intermitente de tal gurú, oriental, vivir al estilo permisivo y respetar, a la carta por lo demás, las prescripciones religiosas. El individuo posmoderno está desestabilizado, de algún modo resulta “ubicuista”. El posmodernismo no es más que un grado suplementario en la escalada de la personalización del individuo dedicado al *self-service* narcisista y a combinaciones caleidoscópicas indiferentes. (p. 41)

Lo anterior describe el “estilo de vida” que caracteriza al *animal sin rebaño* del poema “Ausencia”; su identidad, aparentemente llena de contenidos diversos —Lipovetsky hasta emplea el registro místico de lo *ubicuo*—, en realidad no tiene base, energía, fuerza.

Reflexionando sobre el título del poema de Castro, “Ausencia”, podemos adivinar una isotopía en la cual la ausencia, la soledad, la desolación, comparten un campo semántico y crean uniformidad, congruencia y armonía de sentido en el poema; no

obstante, estos términos no son sinónimos. Es importante recalcarlo porque el título sugiere una ausencia de lo humano, no tanto la no-presencia física. Lo interesante es que la pulsión humana todavía es fuerte, porque reacciona con aullido y con numerosos llamados. No se dice que son llamadas de auxilio, pero se infiere desde la intencionalidad del poema. El animal clama, suplica, por una interacción humana, por un rastro de humanidad, el cual no aparece, claramente se topa con una mentira (*me hago* la sorda, la distraída) y con un rechazo.

Retomando el acontecimiento poético, ¿dónde se encuentra en este ambiente disfórico? Esto aparentemente no es tan fácil de responder, precisamente por ese *ethos* disfórico al final que "contamina" la totalidad del poema; aun así, en el nivel semántico-inmanente, la potencia se encuentra en la energía con la que, retomando la famosa frase del cínico Diógenes, quien "busca a un hombre" con su linterna en el pleno día, la voz del animal humano exhorta el contacto con otro humano. Ahora bien, si ese motivo ha sido conocido desde la época de la *polis* ateniense, ¿por qué le otorgamos importancia situándolo en el contexto posmoderno? En primer lugar, por el marco urbano-moderno con el que se introduce el poema, y, segundo, por la fecha de la publicación de *Oleajes* (2003), que nos da, desde el extratexto, la clave de la verdad de una situación que se ha ido consolidando desde el siglo XIX.

En el nivel trascendente del poema, aparte de lo dicho al final del comentario del poema anterior, sobre la perdurabilidad del efecto de acontecimiento, agregaría que este poema de denuncia ante una inhumanidad generalizada (la voz lírica puede ser cada una y cada uno), tiene la intención de romper la barrera divisoria texto/extratexto y sacudir las consciencias de las y los lectores. En esto se resiste ante los ideales impuestos de la individualidad y singularidad, y se aproxima a los valores de la consciencia de la comunidad y multiplicidad.

Coda

En estos dos poemas de Dolores Castro pudimos observar cómo se deslizan los sentidos con la metáfora, y cómo este tropo, esta figura, también representa, a su vez, una metáfora *sui generis* del poder de la poesía, tanto para mistificar como para desmitificar y remitificar el lenguaje (las palabras) y la ausencia. Pues, tanto en “Las palabras” como en “Ausencia”, el misterio está operando a través de los desplazamientos de los sentidos, buscando inyectar la potencia y la energía del acontecimiento.

En cuanto a éste, tanto en los dos poemas de los cuales hemos hecho una lectura, como en lo relativo al ser de la poesía, lo podemos observar de modo más claro en la creación y formación de las metáforas vivas. Retomando el verso de Dolores Castro *agujeros negros*: podemos decir que como estos, la metáfora —especie de fuerza gravitacional y generadora de la poesía— contiene un lado conservador y retrogrado, haciendo que estemos aletargados no solamente en el sentido creativo, sino que, repitiendo los moldes basados en las metáforas muertas, en realidad bloqueemos cualquier posibilidad del acontecimiento, el cual siempre es una apertura para cambios radicales, principalmente en el nivel del lenguaje (como pudimos observar en los dos poemas). Sin embargo, los mismos desplazamientos de los sentidos y la creación de las metáforas, desde luego tienen un poder para recrear el lenguaje y, por consiguiente, recrear las representaciones que se filtran a través de él y, finalmente, sacudir las experiencias inmanentes de la realidad.

Referencias

- Astromía. (2017, 18 de septiembre). *¿Qué es un agujero negro?* <http://www.astromia.com/astromia/negroagujero.htm>.
- Bacarlett, M. L. (2014). La potencia de lo indiferenciado en Deleuze y Agamben. Pensar el devenir como paradoja. En R. Pérez Bernal y M.L. Bacarlett Pérez (Eds.). *Devenires en Literatura y Filosofía* (pp. 141-180). Universidad Autónoma del Estado de México/ Ediciones Eón.
- Badiou, A. (1999). *El ser y el acontecimiento*. Bordes-Manantial.
- Bubnova, T. (2005). Derrida para principiantes. En E. Cohen (Ed.). *Aproximaciones. Lecturas del texto* (pp. 289-302). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Castro, D. (2009). *Río memorioso. Obra reunida*. Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Editorial Herder.
- Derrida, J. (1971). Firma, acontecimiento, contexto [comunicación]. *Congreso Internacional de Sociedades de Filosofía de Lengua Francesa*, https://www.dooos.org/articulos/textos/derrida_firma.pdf.
- Derrida, J. (1989). *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía: la retirada de la metáfora*. Paidós.
- Diccionario de la Lengua Española. (2014). <https://dle.rae.es>
- Neruda, P. (1980). La palabra. *Confieso que he vivido. Memorias*. Seix Barral.
- Lipovetsky, G. (2000). *La era del vacío*. Anagrama.
- Paz, O. (1989). Las palabras. En *Libertad bajo palabra* (pp. 25-26). Seix Barral.
- Pérez, Á. M. R. y Bacarlett, M.L. (2017). *Deleuze, Borges y las paradojas*. Gedisa / UAEM.
- Williams, J. (2013). *Gilles Deleuze's Difference and Repetition: A Critical Introduction and Guide*. Edinburgh University Press.
- Zahumenszky, C. (2016). Logran probar la principal teoría de Stephen Hawking recreando un agujero negro en el laboratorio. *Grizmodo*. <https://es.gizmodo.com/logran-probar-la-principal-teoria-de-stephen-hawking-re-1773065130>.
- Zambrano, M. (1993). *Filosofía y poesía*. Fondo de Cultura Económica.
- Žižek, S. (1998). Psychoanalysis and Post-Marxism. The Case of Alain Badiou. *The South Atlantic Quarterly*, 97 (2). <http://www.lacan.com/zizek-badiou>.

Dolores Castro con Rosario Castellanos y Jaime Sabines



Fuente: Archivo familiar.

La mismidad en las poéticas de Dolores Castro y Jaime Sabines

Nohemí Yesenia Zúñiga Preciado
Universidad de Colima

Introducción

Un elemento que resalta en algunas obras de Dolores Castro y Jaime Sabines es la mismidad, como un motivo de intimidad humana, donde se revela el modo de estructurar propio, que parte de una existencia cotidiana, para descubrir una forma concientizada del poema. En este caso, hablamos de la mismidad a través de “El corazón transfigurado” y “Los amorosos”, que ejemplifican construcciones poéticas sobre la condición humana; aunque representada de distinta manera para cada poeta, hay un acuerdo de la mismidad en ambos. Y parte de esa forma de creación es el motivo de exhaustivos estudios a las generaciones literarias de 1950 en México. Así, la mismidad en estos poemas actúa como motivo de cambio literario, de creación del yo poeta.

En este ensayo se retoman algunas entrevistas de Dolores Castro (1923-2022) y Jaime Sabines (1926-1999), donde ambos autores expresan su sentir sobre lo que consideran sus poéticas y el quehacer del poeta, sentires que percibimos en sus poemas más representativos: “El corazón transfigurado” y “Los amorosos”, respectivamente.

El concepto de mismidad

La filosofía griega comienza a preguntarse sobre el concepto de

mismidad cuando establece al *arkhē*¹ como una unidad del ser del ente. Al mismo tiempo que se considera que las cosas son uno, en esa unidad donde hay una oposición natural entre ellas —porque existe una diferencia que declara que aunque las cosas sean lo mismo, no son idénticas—, aun así, no se anula la unidad. A lo que Aristóteles agrega una teoría del movimiento: la mismidad es movida por el contacto con el otro, de la misma forma que la naturaleza es cíclica, así como el hombre es un ser social por naturaleza; entonces, la mismidad del ser se compone tanto de su experiencia como de su realidad. Más aún, si la virtud suprema para Aristóteles es la sabiduría y ésta consiste en la contemplación, es sin duda una virtud poseedora de mismidad, en el sentido de que cada individuo es mismo para sí mismo. A pesar de ser o parecer lo mismo, es distinto, a la par que depende del contacto con el otro para ser él mismo.

Al desconocer la idea de identidad como fin último y hablar de la mismidad como una unidad de actos, es posible distinguir a la unidad a través de actos que fueron pensados. Menciona Aristóteles que, si la existencia es dada por Dios, como el iniciador de un acto, es de notar que este acto sea circular, pues la ciclicidad de la naturaleza devuelve el acto a la existencia metafísica, que atiende a una sola unidad, aunque se hable de distintos actos (Rojas, 2008).

En el mismo sentido San Agustín reflexiona y dice: “El hombre interior es quien conoce estas cosas por ministerio del exterior; yo interior conozco estas cosas; yo, Yo-Alma, por medio del sentido de mi cuerpo” (San Agustín, libro X, p. 60). Es decir, hay un yo que es concebido como parte natural de la existencia y está el otro, el que se peca de su misma existencia. La forma de crear actos de unidad en san Agustín es a través de distintos cuestionamientos, que se convierten en actos pensados (el concepto de memoria). Dice: “No es gran maravilla si digo que está lejos de mí cuanto no soy yo; en cambio, ¿qué cosa más cerca de mí que yo mismo? Con todo, he aquí que, no siendo este ‘mí’ cosa distinta de mi memoria, no comprendo la fuerza de ésta” (San Agustín, libro X, pp. 65-66). Es decir, la mismidad es subjetiva, pues el yo es unidad, pero al mismo tiempo son actos.

¹ El principio o comienzo del universo, el fundamento de las cosas.

La comprensión del yo como una unidad de conocimiento es concebida a partir del aislamiento del entorno; sin embargo, es inadecuado separar el yo en varios yo, o en un yo distinto a otro, cuando la unidad que integra la existencia del yo, es a través de actos de conciencia. Señala Heidegger: “El ‘yo pienso’ quiere decir: yo uno. Todo unir es un ‘yo uno’” (p. 347). Por lo que el sujeto es conciencia de sí mismo, pues “el ser yo se comprende como la realidad” (p. 341). Así, continúa afirmando: “el yo no es sólo un ‘yo pienso’, sino un ‘yo pienso en algo’” (p. 348). El yo pienso en algo, dice Heidegger es determinante de sí mismo. Es decir, el yo es la posibilidad de ser propio, en el sentido de propiedad, pero al hablar de ser sí mismo, es poder ser sí mismo y da la posibilidad de cuestionarlo, por lo que hay dinamismo en el *poder ser*. Mientras la mismidad es reciclable, porque retorna en sí misma como concepto, para el ser la mismidad concientizada y aterrizada, es un acto finito.

Por otra parte, Paul Ricoeur desdobla la mismidad en dos términos: mismidad e ipseidad; sin embargo, esta separación apunta a la construcción de una identidad narrativa, siendo separada, para poder nombrarse de manera correcta, ya que ambas constituyen la formación del sujeto real y ficticio, aunque este concepto pareciera funcionar dentro de la escritura como una forma fija de análisis, pero separa la idea de ver al sujeto como una identidad única e indivisible y al mismo tiempo construida a partir del otro. Es decir, el carácter de sí mismo es constituyente tanto del sujeto como del significado que rodea al sujeto. Separar el concepto de identidad en distintas identidades desarma al sujeto en partes, por lo que se deforma el valor total de la existencia del sujeto. Los conceptos de Ricoeur nos ayudan a identificar los elementos de la mismidad dentro de la escritura, dentro de la narratividad; sin embargo, queda fuera de la idea de una mismidad oral, vocal, concientizada por el mismo sujeto. Dice Gadamer:

La experiencia estética es una manera de autocomprenderse. Pero toda autocomprensión se realiza al comprender algo distinto, e incluye la unidad y la mismidad de eso otro. En cuanto que en el mundo nos encontramos con la obra de arte y en cada obra de arte nos encontra-

mos con un mundo, este no es un universo extraño al que nos hubiera proyectado momentáneamente un encantamiento. Por el contrario, en él aprendemos a conocernos a nosotros mismos, y esto quiere decir que superamos en la continuidad de nuestro estar ahí la discontinuidad y el puntualismo de la vivencia. Por eso es importante ganar frente a lo bello y frente al arte un punto de vista que no pretenda la inmediatez, sino que responda a la realidad histórica del hombre [...]. La experiencia del arte no debe ser relegada a la falta de vinculatividad de la conciencia estética. (p. 138)

Es decir, el texto que se desarrolla a continuación toma al concepto de mismidad como la unión de una identidad total, donde la esencia no debe verse sólo a partir del otro, sino junto al otro, es una unidad en potencia, que está en acto. La mismidad no es un yo idéntico, sino simplemente es la construcción de aspectos fundamentales, subjetivos e inconscientes en un individuo, donde se muestra su esencia, su intimidad y su necesidad de trascendencia. La mismidad es pues una auténtica acción concientizada sobre la existencia.

Los poetas y su contexto

Tanto Dolores Castro como Jaime Sabines, se adentraron en la literatura a temprana edad, gracias a sus padres. El padre de Dolores Castro era químico, biólogo, con estudios en mineralogía y abogacía, con grandes bibliotecas como herencia a las que Castro tuvo acceso en sus primeros años de vida. Mientras que el padre de Sabines, de origen libanés y que fungió como jefe de policía del estado de Chiapas, entusiasmaba a sus hijos a través de la literatura oral, narrando *Las mil y una noches* y *La historia de Antár*, lo que motivó a Sabines siendo niño a memorizar poemas populares y episodios de la historia de México, que luego recitaba en reuniones. En ambos casos, la lectura era una actividad usual en su vida cotidiana.

Ambos poetas crecieron entre los conflictos revolucionarios de la época, y se vieron en la necesidad de migrar de la provincia a

la capital de México². Tanto Castro como Sabines han mencionado que el cambio del campo a la ciudad fue una separación violenta, a ambos les disgustaba su entorno y extrañaban la vida en provincia. Con el tiempo esa imagen cambió. Castro se adaptó a la ciudad y Sabines volvería a la ciudad de México para estudiar medicina. En la cotidianidad, Dolores Castro y Jaime Sabines compartieron un tiempo y un espacio, al ser ambos estudiantes de la misma facultad, de igual manera compartieron momentos creativos y experiencias de vida.

Dolores Castro desde pequeña ya sentía la necesidad de expresarse y escribir —motivo por el cual ella decidió estudiar literatura—, señala: “Mi papá se rio un poco, después me dijo un día que creía que iba a hacer puras tonterías [...]. En esa época si uno hacía algo era como un milagro porque los papás todo el tiempo le decían a uno que no servía para nada” (Bernárdez, 1996, p. 12). En cuanto a la decisión de Jaime Sabines de cambiar de carrera, según su hermano Jorge, ocurre después de identificar el cuerpo destrozado de su amigo Tony Borges, quien muere en un accidente aéreo en las cercanías al volcán Iztaccíhuatl. A partir de ahí, “Jaime comenzó realmente a escribir, a escribir y escribir. Se acostumbró a no hablar con nadie, Jaime comenzó realmente en ese momento su carrera de escritor, y empezó a hacer sus pininos” (Barrera, 2004, p. 21).

Dice Dolores Castro:

La Facultad de Filosofía y Letras fue una de las épocas más hermosas de mi vida. La experiencia fue definitiva para pasar de lecturas más o menos fragmentarias y no ordenadas a conocer la tradición de la literatura española, la contemporánea y los principales libros de la literatura universal [...]. El edificio Mascarones era precioso. En el patio principal se podía conversar mientras uno caminaba en derredor con destino final en el café, un lugar donde se aprendía muchísimo, más que en las aulas... Aunque

² Mientras la familia de Castro deja su rancho en Zacatecas por el trabajo de su padre, que funge como abogado en México. El padre de Sabines es jefe de policía en Chiapas, después es perseguido por las luchas revolucionarias del momento, esto los hace emigrar entre pueblos de Chiapas, Cuba y la Ciudad de México; al perder sus recursos económicos regresan a Chiapas, donde se establecen; luego volvería Sabines a estudiar medicina a la ciudad de México.

en las aulas también se aprendía porque tuvimos buenos maestros: Agustín Yáñez, Julio Torri, Amancio Bolaños e Islas, entre otros [...]. Ahí estaba Gaos [...], Manuel Pedroso. [...] Los que nos reuníamos con mayor frecuencia éramos Ernesto Cardenal, Ernesto Mejía Sánchez, Manuel Durán Gili [también refugiado), Tito Monterroso, Otto Raúl González y Carlos Illescas [...]. Después vino otra generación en la que estaba Jaime Sabines, Fernando Salmerón, Luis Villoro, Sergio Galindo, Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández y Sergio Magaña. Ellos completaron una visión de México y de la provincia [...], también recuerdo a Nina Santos, que además de ser una lectora ávida nos prestaba libros, al igual que Monterroso y Cardenal. (Bernárdez, 1996, p. 12)

Vemos cómo, en la cita, Castro describe el ambiente y las personalidades que rodeaban el ámbito cultural y literario de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, de donde surgieron grandes escritores del siglo XX, incluida Rosario Castellanos, quien fue amiga de Dolores Castro desde la secundaria. Y aunque compartieron espacios físicos, académicos y sociales, los integrantes de esta generación encontraron la forma de construir una voz individual, lo que abrió un panorama más grande, para otras formas de hacer literatura. Menciona Frank Dauste (1989):

No es sino hasta la década de los cincuenta cuando aparece un grupo de poetas mexicanos cuya obra nace, de algún modo, a la sombra de los Contemporáneos, pero con la clara visión para seguir caminos propios. Ya a esas alturas hacía mucho tiempo que se habían independizado Paz y compañía, y la obra de Jaime Sabines, Rosario Castellanos, Tomás Segovia, Rubén Bonifaz Nuño, Jaime García Terrés y varios más habría de ser fundamental, desde el comienzo, en una problemática literaria distinta. (p. 1)

Y en ese grupo entra Dolores Castro. Posteriormente, señala Dauste que no es que se despegaran de la influencia de los Contemporáneos, sino que en esta nueva generación los poetas eran distintos entre sí, cada uno creó una voz individual, por lo que fue una “aglomeración de voces nuevas” (1989, p. 1), como alternativa

de la tradición.

Después de terminar su carrera profesional Dolores Castro viaja a Europa, junto a Rosario Castellanos. Luego de trabajar como editora, en 1954 Castro se casa con Javier Peñalosa, y el siguiente año aparece la antología *Ocho Poetas Mexicanos* (1955), en una separata de la revista *Ábside*, publicación que marca a la generación de Los Ocho y sus influencias. Mientras, Jaime Sabines no pudo terminar la carrera, ya que su padre tuvo un accidente y regresó en 1952 a Chiapas, para ayudar a sus hermanos con una tienda de ropa, y al año siguiente se casó con Josefina Rodríguez.

Después de observar brevemente el contexto de los poetas, ahora se revisan sus publicaciones más comentadas: “El corazón transfigurado” de Castro y “Los amorosos” de Sabines, son poemas que para el público han sido una marca poética de reconocimiento a su habilidad creativa, aunque desde el punto de vista de los estudiosos hay más que ver en la obra literaria de estos poetas. Aquí sólo nos enfocamos en estos, ya que son motivo suficiente de análisis, debido a que ambos autores consideran estas primeras obras como el resguardo de la esencia de lo que fue su trayectoria poética.

“El corazón transfigurado” y “Los amorosos”

Un dato interesante de Dolores Castro y Jaime Sabines es que, en 1949, ambos autores escribieron un poema que resultaría representativo de su poética. Dolores Castro escribe “El corazón transfigurado” para la revista *América*³. En ese momento dice la autora: “Había experimentado amor y desamor, como toda joven, pero además una enfermedad más o menos grave: fiebre tifoidea durante casi más de un mes. Cuando convalecí experimenté un gran deseo de vivir con mayor intensidad” (Castro, 2013, p. 7).

³ La revista *América* aparece en agosto de 1940, luego de 12 números ininterrumpidos, comenzó a tener apariciones esporádicas, hasta 1942 con la llegada de Marco Antonio Millán y Efrén Hernández, estos retomaron la revista y ofrecieron un espacio a las nuevas generaciones de escritores que surgían en esos años, entre ellos, Dolores Castro y Jaime Sabines. Dice Dolores Castro: “Empezamos a publicar sobre todo en la revista *América*, de la Secretaría de Educación Pública, que dirigía Efrén Hernández y Marco Antonio Millán [...]. La primera separata que se publicó en la revista *América* fue de *El corazón transfigurado*, mi primer libro” (Bernárdez, 1996, p. 12).

En el caso de Jaime Sabines, este escribe “Los amorosos” en su primer poemario, *Horas*, publicado en 1950. Pero en cartas a Josefina Rodríguez, quien sería su esposa (las cartas fueron un medio de comunicación entre Sabines y *Chepita*, como la nombraba, ya que ella se encontraba enferma de tuberculosis durante casi todo un año), en 1949 Jaime le confiesa que se encuentra escribiendo como una máquina, es decir, preparaba su *plaque* *Horas*⁴.

Tanto “El corazón transfigurado” como “Los amorosos” son obras que manifiestan la necesidad de hablar de la cotidianidad en un sentido personal, es decir, que hay una conciencia poética que coincide en ambos, sobre la idea de hablar del ser humano, del sentimiento, de la emoción, de la vida misma.

A pesar de que el tema central en ambos escritores es la condición del ser humano como ser íntimo, cada uno percibió estas condiciones bajo distintos ángulos, los procesos de imaginación y la capacidad creadora del poeta no son compartidas, ya que son procesos y percepciones propias. A lo que señala Dolores Castro sobre “El corazón transfigurado”: “Escogí el verso libre porque cada quien escribe de acuerdo con su época. Yo no quería hacerlo como ayer ni como antier, sino como hoy” (Gámez, 2014). En ese momento Castro cuestiona al mundo su existencia, su ser ante Dios, y eso se diferencia al comenzar el poema, los temas que la guiarán a lo largo de su trayectoria poética se empiezan a percibir aquí.

Es tiempo de las sombras,
de las bocas que caen ávidamente
en los pájaros, ojos de los hombres;
sobre los hombres, pájaros de Dios.

(Castro, 2013, p. 47)

⁴ Estudió tres años la carrera de medicina, pero luego la abandonó para estudiar Lengua y Literatura Española en la Facultad de Filosofía y letras de la UNAM; en 1950 se publica *Horas*, editado por el Departamento de Prensa y Turismo de Chiapas. “Entre sus maestros destacaron José Gaos, Julio Torri, Julio Jiménez Rueda y Enrique González Martínez; entre sus compañeros, Rosario Castellanos, Dolores Castro, Sergio Galindo, Sergio Magaña y Emilio Carballido. En casa de Efrén Hernández, que se convirtió en uno de los principales núcleos literarios de la ciudad, conoció a Juan Rulfo, Juan José Arreola y Guadalupe Amor” (Sabines, p. 67).

Sabines también configuró una forma particular de escribir, al preguntarle cómo escribió “Los amorosos” responde que: “Tenía la costumbre de escribir todo de un jalón. La mayor parte de mis poemas abarcaban sólo una cuartilla [...], pero había otros en que todavía tenía muchas cosas que decir y me pasaba otra y otra, hasta tres o cuatro páginas” (citado en Jiménez, 1998, pp. 3-4). En la poesía de Sabines encontramos al verso libre, el estilo se expresa a través de un lenguaje figurado y el uso gramatical de éste.

Los amorosos callan.
 El amor es el silencio más fino,
 el más tembloroso, el más insoportable.
 Los amorosos buscan,
 los amorosos son los que abandonan,
 son los que cambian, los que olvidan.
 (Sabines, 1994, pp. 56-57)

Ambos poetas mencionan que estos primeros poemas fueron también parte de las influencias de la generación del 27⁵, sobre todo por el uso de la rima libre. Es decir, que hay un diálogo particular de mismidad en cada autor; mientras el universo emotivo de Dolores Castro en “El corazón transfigurado” recorre una serie de preguntas existenciales, en el universo emotivo de Jaime Sabines se encierra una imagen práctica de los amantes, que al final se resuelve con un sentimiento también existencialista: la soledad. A lo largo de su trayectoria, ambos poetas cambian la forma de ver esos mismos sentimientos, en estos primeros poemas las emociones se desbordan, con el paso de los años los sentimientos se calmaron. Aunque la emoción de ese momento, de ese poema, quedó íntimamente resguardada ahí.

Cuando se habla de una individualidad poética, ésta depende del modo en que viva la poesía, se trata de ir cada vez más a fondo, al espíritu, a que el autor se conozca mejor, que incluso cuando dos autores comparten un tema o un tiempo, su discurso produzca un significado distinto, porque hay una voz orientada a contar algo

⁵ Nombre que identifica a un grupo de poetas españoles, que comienzan a tener relevancia a partir de 1920. Se les asignó el nombre debido a que algunos de sus integrantes organizaron un homenaje a Luis de Góngora, en Sevilla, en diciembre de 1927.

diferente, algo interpretado sólo por el autor. Señala Sabines sobre “Los amorosos”: “No pensaba en otras personas, era una cosa mía, de mis manos. Creo que todo lo que se plantea ahí es lo que he hecho a lo largo de mi vida y en muchos sentidos el poema anticipa toda mi obra poética” (citado en Jiménez, 1998, p. 6).

Los amorosos andan como locos
porque están solos, solos, solos,
entregándose, dándose a cada rato,
llorando porque no salvan al amor.
Les preocupa el amor. Los amorosos
viven al día, no pueden hacer más, no saben.
Siempre se están yendo,
siempre, hacia alguna parte.
(Sabines, 1994, p. 57)

Leer “Los amorosos” es también revivir una etapa creativa de Sabines, su juventud y el amor como una condición del hombre y su ser⁶. En el mismo sentido, señala Dolores Castro sobre “El corazón transfigurado”: “Quise en este poema expresar los orígenes, el dolor y su transfiguración y se me atropellaban las imágenes queriendo brotar todas al mismo tiempo. Quizá en ese poema está cuanto he querido decir en toda mi obra posterior” (2013, p. 7). La mismidad de ambos poemas actúa como unidad total.

Viento menudo, pasajero ciego
al rumor de los árboles, al cielo
abierto inmensamente como un ojo
de Dios, certero y duro:

Yo soy un pobre pájaro dormido
en la tierra de Dios,
bajo sus ojos he perdido las alas
y mi canto es el canto de las mutilaciones. (p. 47)

⁶ La *Pelancha*: “Es su primer amor, sabemos que cuando riñen él tiene otras novias y por otra parte sigue sin renunciar a los consuelos de la carne. En una de esas peleas decide seducir a Josefina Rodríguez Zebadúa ‘*Chepita*” (Barrera, 2004, p. 45). Y entre la *Pelancha*, *Chepita* y otros amores, Sabines escribe “Los amorosos”.

Ambos representan tanto un sentimiento, como el comienzo de lo que posteriormente veríamos en otras obras. Señala Vergara: “Al igual que Dolores Castro, Sabines ve la poesía como producto de la experiencia emotiva [...]. Es una entrega al mundo, comunicación vital con el universo” (2017, p. 21). El oficio del poeta es sentir el mundo, ya que un poema es una creación inteligente, implica que el poeta dé origen tanto a una visión estética como sabia del mundo.

Si la mismidad es la condición de ser uno mismo, en el lenguaje los poetas ven un medio para expresar algo que no podría ser manifestado más que por la escritura. Ahí son ellos mismos, y al mismo tiempo otros. Eustaquio Barjau (1966) revisa la pregunta sobre el ser que Heidegger hace a la poesía de Hölderlin, señala: “El hombre es el que es, justamente en el atestiguar su propia existencia” [...]. El hombre es un ente esencialmente “locuente”... Para esto... le ha sido dado al hombre el lenguaje... para que atestigüe lo que él es” (p. 54). Ya que “la pregunta por la mismidad que es la vida nos lleva insensiblemente al ‘campo’ de la poesía, al lenguaje” (p. 55). Sabines atestigua en “Los amorosos” el dolor, el amor, la soledad, sentimientos que han sido y serán cuestionados a lo largo del tiempo; mientras el autor resuelve su propia visión poética, llegará algún otro, a mostrar que el sentir no ha sido completamente reflejado.

Los amorosos son los insaciables,
 los que siempre —¡qué bueno!— han de estar solos.
 Los amorosos son la hidra del cuento.
 Tienen serpientes en lugar de brazos.
 Las venas del cuello se les hinchan
 también como serpientes para asfixiarlos.
 Los amorosos no pueden dormir
 porque si se duermen se los comen los gusanos.
 (Sabines, 1994, p. 58)

La cita anterior de “Los amorosos” y la siguiente de “El corazón transfigurado” acuerdan una idea fija: la existencia del hombre es finita. Sabines lo expresa en la necesidad de saciar la permanencia física del estado amoroso, mientras que Castro reflexiona sobre la arqueología del viento, la nostalgia propia, su existencia, es la mismidad del poeta la conciencia de su intimidad humana.

Habito en una casa transitoria,
a la que el viento lleva eternamente
como al silencio mismo,
en un canto desgarrado y profundo.
He quedado tan pobre como el viento
que toma y lleva y abandona todo,
he quedado tan pobre como el eco
bajo los cuatro muros apagado.

(Castro, 2013, p. 47)

Entonces, tanto Dolores Castro como Jaime Sabines, inician con sus primeros poemas, su relación entre el yo que habla de un lenguaje cotidiano y el que expresa la mismidad poética. Para ambos, la poesía es una consecuencia de la forma de vivir. Dice Barjau (1996), se habla de que el lenguaje del poeta es el mismo material del lenguaje cotidiano, pues se usan las mismas palabras; así, la unidad total del poema es integrada desde la totalidad del ser poeta:

No se trata pues de “un decir cualquiera”; de un lenguaje subjetivo, por ejemplo, un juego de palabras, algo que tomaremos más o menos en serio según nos parezca tener mayor o menor calidad. No se trata tampoco de una especie de distensión del lenguaje cotidiano sometido a la tiranía de lo real y moviéndose en el juego de compromiso, decisión, aceptación y renuncia, triunfo y derrota; o de una sublimación de este lenguaje pero que, en el fondo, no pasa de ser... “poesía”. Se trata de algo mucho más radical: la poesía es la esencia el fundamento de todo lenguaje. (p. 59)

La poesía no es un acto cualquiera, es conocimiento que expresa y habita un mundo propio, pues se habla de un acto anterior a la comunicación, es lo nombrado. En “El corazón transfigurado” la poesía es un medio sagrado que recita un despertar, más allá de una imagen, el poema anuncia el estado del poeta.

Soy un pájaro roto que cayera del cielo
en un molde de barro;
soy el juego de un niño;
apenas soplo, lodo y su saliva;
soy el barro que guarda
este pájaro herido en la caída;
soy el caído pájaro que canta
en su dolor y en sus limitaciones;
soy todo lo que vuela, la ceniza,
el muro, el viento, el pájaro, el olvido.
Hundido, por inasible viento de sus manos
hiriendo en las entrañas del vacío,
en el principio el verbo.

(Castro, 2013, pp. 47 y 49)

La poesía abre un mundo que muestra incluso sin comunicar, que hay un sentido extralingüístico en la posesión del lenguaje cotidiano, donde lo comunicado no es expresamente lo dicho por el lenguaje, sino lo natural de este. “Los amorosos” profesan un amor insaciable, incansable, que al mismo tiempo los agota, los consume y finalmente los sumerge en la soledad, esa soledad que pregonaba el autor sin *Chepita*.

Les llega a veces un olor a tierra recién nacida,
a mujeres que duermen con la mano en el sexo,
complacidas,
a arroyos de agua tierna y a cocinas.
Los amorosos se ponen a cantar entre labios
una canción no aprendida,
y se van llorando, llorando,
la hermosa vida.

(Sabines, 1994, p. 60)

El poeta habla de lo que entiende en su realidad, de su existencia, de la creación de esa existencia mucho antes que sean palabras, las palabras son el medio, el fin está en el mundo creado por el poeta. Señala Barjau (1966), “Cuando la poesía parecía un lenguaje secundario, derivado, una evasión, un juego descomprometido, resulta todo lo contrario: es el lenguaje cotidiano el que es una evasión de la zona de libertad y compromiso del auténtico lenguaje” (p. 60).

A lo que Castro dice:

Las imágenes van llegando, es como ver algo de pronto. Puede ser una imagen visual, sensitiva, sensorial. Es algo que no puede ser, pero que sí nos da algo que sorprende, pero no busca sorprender porque eso viene solo. No se busca producir un efecto, el efecto ya está. Me ha dado la posibilidad de mirar. Hasta cuando uno reza el credo dice: *Dios creador de lo visible y lo invisible*. Hay mucho de lo invisible que se puede hacer visible a través de la poesía. (Citada en Amato, 2011, p. 4)

La palabra está vinculada a la identidad del poeta, es una condición que lo convierte en parte de su mismidad. Dice Sabines:

Quiero decir con esto que el poeta es el condenado a vivir. No hay distracción posible, no hay diversión, no hay posibilidad de salir del mundo. Todo esto debe ser escrito, todo debe hacerse constar. El poeta es el escribano a sueldo de la vida. (Citado en Bartolomé, 1999, p. 12)

Es decir, el poeta nombra, es él quien tiene la habilidad de cambiar la realidad, de cambiar un mundo. Dice Paz: “La misión del poeta no es salvar al hombre sino salvar al mundo: nombrarlo” (1996, p. 95); el poeta no intenta sólo decir, sino producir un nuevo mundo. La poesía es un destino, dice Sabines (Valbuena, 2016). Un destino otorgado a partir de la existencia, y coaccionado por la inspiración del poeta. La reflexión de la palabra lleva a la construcción de sí mismo. Y el poeta es un arquitecto del lenguaje, ese que da origen al verbo, la oralidad y el contacto con el otro, es decir, el inicio de todo proceso de existencia.

Las cuencas deshojadas de su voz
son pétalos girando eternamente.
Toda la eternidad es la paloma
suspendida de un hilo sin principio
y persigue su sombra
hacia el fondo, escondida
en la rota figura de los cuerpos,
toda la eternidad una paloma.
(Castro, 2013, p. 53)

Los amorosos juegan a coger el agua,
a tatuar el humo, a no irse.
Juegan el largo, el triste juego del amor.
Nadie ha de resignarse.
Dicen que nadie ha de resignarse.
Los amorosos se avergüenzan de toda conformación.
(Sabines, 1994, p. 59)

“La poesía es una empresa sobrehumana en el sentido literal de la palabra. Si es cierto que todo lenguaje es lenguaje poético no es menos cierto también que todo lenguaje es ya siempre lenguaje cotidiano” (Paz, 1966, p. 62). A partir de que el poeta entiende al lenguaje como cotidiano, como parte de sí mismo, y no sólo como un arte culto, es cuando éste crea un mundo propio, concibiendo a la poesía como constitutiva y de apariencia libre. Preguntar y responder a la condición de ser hombre, de su mismidad, es natural del poeta, pues comparte su sentir jugueteando con la palabra.

Las voces de los poemas aquí referidos cuestionan el hallarse en un mundo cotidiano, donde el esplendor de su existencia llega a opacarse por un sentimiento de soledad y, sin embargo, las voces poéticas están en acuerdo de que el poema representa un único momento para expresar ese sentir; no hay otro momento más oportuno que el vivir, que el destino de ser poeta. Dice Dolores Castro:

Entre la realidad y la palabra está la imaginación no sólo para que correspondan las palabras con la realidad. Vamos a quitar cualquiera de los dos, o realidad o sueño. Si quitas la realidad te mandan al manicomio. Si quitas el sueño, allí están las palabras que se convierten en algo que ya no tiene tanto que ver con las imágenes, sino con todo lo que ha arrastrado lo que pasa por la palabra. Se ha publicado que la realidad es significativa porque se ha agregado a las palabras hasta la pronunciación de las palabras a través del uso. Naturalmente que la palabra está correspondiendo a un objeto, pero si inventas también alguna, imaginas en realidad ¿Las palabras son o no son la verdad? Si son, es por eso por lo que el ser humano es lo que es. (Citada en Amato, 2011, p. 8)

Bachelard (2000) afirma que ese proceso mental de imágenes se crea a través de la vida interpretada. Las imágenes son representaciones dotadas de poder de significación y energía de transformación de lo real. No hay imágenes sin imaginación, en un poema la palabra vuelve a un lenguaje vivo e íntimo. No hay un rebajamiento en acceder a un lenguaje cotidiano en la poesía, sino que se muestra algo que sólo en función de la palabra simple es comprendido. Para legitimarse a sí mismo (en el poeta) la palabra expresa lo que la esencia siente. Señala Sabines:

No creo en los poetas que sólo están en la punta de la lanza, que están circulando en órbita alrededor de la tierra porque no les gusta pisarla. No creo en los poetas malditos en cuanto estén maldiciendo la vida constantemente, son malditos porque maldicen, es una actitud parcial, verídica, auténtica, pero limitada. La vida es eso y aparte es la alegría, la esperanza, la confianza en la vida, la fe en la vida. Lo he pensado muchísimas veces, aun en los momentos más desesperados. (Citado en Jiménez, 1998, p. 6)

El poeta sigue un camino que, aunque es compartido al mundo, se siente solitario, porque es un proceso que trata de explicar su propia existencia, cuando el lenguaje en la cotidianidad es un objeto fijo. Ahí la contrariedad, pues hablar de la mismidad conlleva hablar del otro. Es decir, la búsqueda de sentido, natural en el poeta, hace una reflexión de su mundo y las cuestiones que lo rodean, no hay una revelación en el decir, sino que simplemente sugiere un mundo creado para él y por él.

Conclusión

El poeta le canta al otro para darle conciencia de lo que significa ser hombre. Dice Heidegger (2005) que el ser no puede ser alcanzado por la realidad sino por lo que es y no nombrado; entonces, sin la labor del poeta, el otro no entendería su propia existencia, porque no habría quien pregunte. La mismidad se siente en lo que hace el poeta y éste actúa como un registro de actos presentes, donde muestra su conocimiento del mundo y el conocimiento de sí mismo. Para concluir, Dolores Castro afirma:

El poeta escribe sobre sus experiencias, que son sensaciones y pensar iluminado; está cantando el destino humano, su forma de enfrentarse a él brinda caminos a la inteligencia y a la sensibilidad para seguir siendo personas, no máquinas, animales o pared. Creo que tal es la función del poeta: señalar lo sagrado, la igualdad de los hombres, pero sobre todo afirmar que la vida es importante. (1996, p. 17)

En este breve recorrido vemos que la idea de mismidad en los dos poetas actúa como una conciencia poética que busca intimar sobre la condición de ser humano, donde ambos parecen mantener un acuerdo con la idea de lo que significó su trayectoria creativa. Su escritura lleva a comprender a la poesía de forma similar, como un acontecimiento de contemplación, y si es un acto de contemplación (Aristóteles), hablamos de dos virtuosos poetas, pues: "La voz del poeta es una voz del mundo" (Bachelard, 2000, p. 283). La experiencia de la verdad de un poema deriva del mismo concepto de mismidad, y esa verdad es una experiencia originaria del poeta. A través de la poesía este mismo contradice y revela la expresión del yo, una expresión que resulta ser subjetiva y libre de reinterpretación.

La poesía de Castro y Sabines refiere a un nosotros frente a la vida, la vida que es lenguaje, donde la mismidad apela a la unidad del acto poético, como un acto de esencia humana. Al final, ambos preguntan sobre su propio existir, sobre momentos absolutos de su espíritu en un espacio y tiempo determinado, en 1949, momento en el que ambos escribieron su primera publicación, ahí consideraron expresar una poesía que fuera íntima, emotiva, pero sobre todo verdadera, con el arrebatado sentimiento que los contenía, que pretendían dar sentido a una existencia destinada a la poesía (la mismidad del hecho de ser y hacerse).

Referencias

- Amato, C. (2011, 14 de abril). Dolores Castro y el arte de la contemplación. *Occur-sus*. <http://iluminadoelmundoyodespierta.blogspot.com/2011/04/>
- Bachelard, G. (2000). *Poética de la ensoñación*. Fondo de Cultura Económica.
- Barjau, E. (1966). Heidegger: Hölderlin y la esencia de la poesía. *CONVI-VIUM*, (21), 51-62. <https://raco.cat/index.php/Convivium/article/view/76281>
- Bartolomé, E. (1999). Una conversación a ras de tierra. *Tierra adentro*, (99), 11-16. <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/pdf/091-120/099.pdf>
- Barrera, B. (2004). *Jaime Sabines: una poética entre el cuerpo y la palabra*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
- Bernárdez, M. (1996). Crecer entre ruinas. Dolores Castro: La sencillez y las velas. *Periódico de Poesía*, (15) 10-17.
- Castro, D. (2013). *El corazón transfigurado*. Medio siglo.
- Castro, D. (2009). *Río memorioso, obra reunida*. Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Conde, J. (2018, 18 de abril). El rojo silencio de la flor: *Cantares de vela*, de Dolores Castro. *Tierra Adentro*. <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/el-rojo-silencio-de-la-flor-cantares-de-vela-de-dolores-castro/>
- Dauste, F. (1989). Poetas mexicanos nacidos en las décadas de 1920, 1930 y 1940. *Revista Iberoamericana*, 55 (148), 1161-1175. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4654>
- Gadamer, H. (1999). *Verdad y Método I*. Sígueme.
- Gámez, S. I. (2014, 3 de noviembre). He pretendido ser muy clara. Periódico en línea *Reforma*. Cd. de México. https://www.reforma.com/aplicacioneslibre/preacceso/articulo/default.aspx?__rval=1&urlredirect=/he-pretendido-ser-muy-clara/ar383307?v=2
- Jiménez, P. (1998, enero). Jaime Sabines o el significado de "Los amorosos", *Este País* (82). <http://docplayer.es/14046602-Jaime-sabines-o-el-significado-de-los-amorosos.html>
- Heidegger, M. (2005). *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Editorial alianza
- Heidegger, M. (1971). *Ser y tiempo*. Fondo de Cultura Económica
- Másmela A, C. (2001, 24 de agosto). La mismidad de ser y esencia. *Estudios de Filosofía*, (24). Universidad de Antioquia. https://bibliotecadigital.udea.edu.co/dspace/bitstream/10495/12736/1/MasmelaCarlos_2001_MismidadSerEsencia.pdf
- Paz, O. (1996). *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica
- Rojas, A. (2008). Nota sobre la mismidad en la filosofía griega. *Contrastes*,

- Revista Internacional de Filosofía* (13), 313-321. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2864099>
- Sabines, J. (1994). *Antología poética*. Fondo de Cultura Económica
- Sabines, J. (2009). *Los amorosos, cartas a Chepita*. Joaquín Mortiz.
- Sabines, J. (s. f). Reseña biográfica. *Edad de plata*, pp. 67-71. http://www.edaddeplata.org/docactos/publicaciones/pdf/sabines_biografia.pdf
- San Agustín. (397-398). *Confesiones*. Librodot. <https://historicodigital.com/download/confesionessanagustin.pdf>
- Valbuena, J. (2016, 28 de marzo). La poesía es un destino. Entrevista a Jaime-Sabines por Ana Cruz. *La raíz invertida*. <https://www.laraizinvertida.com/detalle-1949-la-poesia-es-un-destino-entrevista-a-jaime-sabines>
- Vergara, G. (2017). Jaime Sabines: el son de la vida. *La Colmena*, (42), 21-25. <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/6312>

Luz e iridiscencia en la poesía de Dolores Castro y Gloria Gervitz

Félix Alejandro Delgadillo Zepeda
Universidad Iberoamericana

*Letras de luz,
misterios encendidos;
de la tiniebla triste
preciosas joyas...*
Himno a las estrellas,
Francisco de Quevedo

*En tu luz, aprendo a amar.
En tu belleza, cómo hacer poemas.
Bailas dentro de mi pecho donde nadie te ve;
Pero a veces yo te veo
y esa vista se convierte en este arte.*
Poema sufi de Rumi

Introducción

Luz, del latín *Lux lucis*, en física es la parte de la radiación electromagnética que puede ser percibida por el ojo humano. El poema como luz da alumbramiento, entra en un estado de revelación. El poeta es quien trastoca la palabra, el poema irradia esa energía que es profundidad, hondura y elevación. Luz que arroja al presente: música.

La poesía es iridiscencia que emite y concibe con fulgor los sentidos, detona su potencial creativo y expresivo, donde lo invisible se hace carne: imágenes con la palabra. La poesía trae libertad porque es capaz de roer la oscuridad con luminiscencia y

dar aliento. La palabra poética, es la obra de su propia fundación al nombrar, nombrarse, porque el universo fue gestado por las palabras, como se dice en el Génesis: “Hágase la luz... y se hizo”.

Una fuerza ascendente es la luz, que da orden al caos, surge de las tinieblas y se convierte en mensajera solar para alumbrar la creación y la vida. María Zambrano (1977) menciona que las grandes civilizaciones vuelven su vista a lo celeste, surgen de la idolatría de la luz, el ser terrestre aspira a ser espejo de lo divino.

La luz se equilibra entre ser un simbolismo y una metáfora; también ha sido una alegoría inserta en la religiosidad; es parte importante en las culturas antiguas, ya que se le ha dado un sentido cósmico y místico. La luz tiene algo de sobrenatural y se le relaciona con el fuego por su condición destructora, pero la energía luminosa tiene características positivas de esperanza, fecundidad, bondad y a la vez de creación. Este elemento es un signo sagrado y está asociado a los ritos ceremoniales como elevación del espíritu, transmutación, salvación y purificación.

La luz representa el conocimiento y la sabiduría; la palabra creadora es una chispa de vitalidad; así mismo, el fuego recobra su sentido, su imagen, al ser nombrado adquiere su elemento ígneo. La poesía es incandescente porque al nombrar adquiere una resonancia de naturaleza hacedora, como lo podemos ver en la poesía de Dolores Castro y Gloria Gervitz ya que tienen la capacidad de arrojarse a las brasas sagradas de su propia creación.

En el presente capítulo veremos cómo para Dolores Castro la poesía es sagrada, tiene que ser considerada extraordinaria, magnífica. Una experiencia que es verdaderamente única del ser humano, que proviene de un núcleo creador en el que el cuerpo es un canal que expresa y trasciende. Mientras para Gloria Gervitz la poesía es esa *pythia* que guía su poética, porque, así como la palabra es inefable, evanescente, también es indecible. Para ambas poetisas la luz tiene varias funciones: el vínculo de ésta con la memoria y su relación con lo sagrado. Aquí ponemos en diálogo los libros: *El huésped* (2018) y *Migraciones* (2017).

La luz en ambas poetisas se irradia en múltiples factores: Luz espíritu del mundo y luz interior, que se materializan en conceptos como: el amanecer, el despertar, abrir puertas, reverberación, vigi-

lia y orexis, de lo cual hablaremos a continuación en diálogo con reflexiones de la filósofa María Zambrano.

Clara Janés, en *María Zambrano. Desde la sombra llameante* (2010), comenta que todo poeta emerge de un padecer, de una ceguera e incluso de la mudez asociada a la oscuridad interior, casi infernal, los poetas parten de la incomunicación hasta que se encuentran con sus sentidos y engendran la palabra luminosa: “el poeta, ángel caído, hasta alcanzar la palabra, es, pues, el que conduce de oscuridad a luz, de sonido a silencio para volver al sonido. Para incorporarlo, María Zambrano lanza sus raíces captadoras hacia una vasta amplitud terrestre” (p. 44).

Todo poeta es ángel caído porque emerge de la oscuridad para alcanzar la luz y su voz es utilizada como el canal que transmite la iluminación, que se logra en un proceso de decantación del lenguaje que libera el ritmo y la sonoridad. Curiosamente, nuestras poetas Castro y Gervitz encuentran su fuerza creadora a través de la inspiración de lo cotidiano.

Dolores Castro

Castro tuvo una presencia inmensa, siempre generosa, con la que alumbró y abrasó generaciones de jóvenes creadores, los que volvíamos para abreviar en su magisterio poético, en sus diversos talleres literarios que fundó, como lo fueron: en la Escuela de Periodismo Carlos Septián García, en Casa del Poeta “Ramón López Velarde”, en la Sociedad General de Escritores de México, entre otros.

Lolita fue y será referente, asidero de la literatura mexicana; abrió senderos para las mujeres en la vida literaria, en la época en que era ocupada sólo por hombres. Lolita fue multipremiada, obtuvo: el Premio Nacional de Poesía “Sor Juana Inés de la Cruz” (2004), Premio Nacional de Poesía de Mazatlán (1980), Premio III “Nezahualcóyotl” (2004), Premio Iberoamericano de Poesía “Ramón López Velarde” (2013), Premio Nacional de Ciencias y Artes en el área de Lingüística y Literatura (2014), entre otros. Debido a su larga trayectoria y reconocimiento, fueron creados galardones en su honor: el Premio Estatal de Poesía “Dolores Castro”, que otorga el Instituto Tlaxcalteca de Cultura y el Premio “Dolores Castro”, Poesía,

Narrativa, Ensayo, Dramaturgia e Ilustración creada por mujeres, que concede el ayuntamiento de Aguascalientes.

Gloria Vergara en “Del sonoro silencio. El sentido de la revelación poética en Dolores Castro” (2007), señala que Castro es una poeta fundadora que abre caminos a la nueva poesía mexicana, en su propuesta poética trastoca temas filosóficos y su interés se aviva por el rescate de lo cotidiano, “ nombra el dolor que aflige al ser humano desde su origen, en su relación con el espíritu del mundo” (p. 35). Para Vergara, la poesía de Lolita tiene una necesidad ontológica: “Dolores no cree en el arte por el arte, en la experimentación gratuita, en los juegos pirotécnicos” (p. 40), su poesía nos abre los ojos para no evadir la realidad —continúa Vergara—, para contemplar los detalles, los instantes y así atrapar su esencia vital.

La poesía para Lolita Castro nace de una paradoja, de la iridiscencia que viene desde adentro, a pesar de la “nublazón y sordeza” (2018, p. 122); desde la oscuridad y la luz que “nos cubren / hasta borrar en el aturdimiento” (p. 122); del *ruidaral* de la vida que se convierte en un constante enfrentamiento del dolor humano. Sólo quedan cicatrices que marcan un continuo presente, testimonios de “vestigios, tras los gritos del moribundo / y rastros de los asesinos” (p. 122). La palabra iluminada se vuelve protección ante el desastre, el exterminio, lo visceral y la violencia, se levanta entre la “sombra y luz de los sueños que tejen los días / ensombrecidos por terror y muerte” (p. 122). El poema es una arena de lucha y su voz es un canto descarnado “bajo un cielo invadido / por medias verdades y mentiras” (p. 122). El fin es comienzo y la poeta nos muestra que es necesario retornar al origen: “con un soñar múltiple y hermoso de mi niñez / quiero despertar” (p. 122). Lolita nos enseña que en tiempos convulsos es necesario avivar el fuego primigenio para hacer memoria y dejar impronta por medio de la poesía.

La luz como espíritu del mundo

Hablemos de la noción de *luz* como espíritu del mundo; esta imagen se ve reflejada cuando el exterior irrumpe con las poetas que sueñan, al entregarles esa luminiscencia ocurre un despertar metafórico. En “Hilo invisible”, Lolita encuentra en la figura de los pájaros el

simbolismo de los humanos como seres alados sostenidos por el sueño, lo divino; por lo tanto, la ensoñación aparece como un estado de gestación casi, en el que ocurre un tiempo-espacio suspendido. En este poema el despertar se vuelve una reiteración del nacimiento que, al deslumbrar el alba, desciende la luz como espíritu del mundo y se encuentra con la fuente de vida, lo sagrado:

Quién sostiene el vuelo de los pájaros
Hacia la noche.

Quién vela su sueño entre la fronda de los árboles
Hasta la luz del alba. (p. 19)

El amanecer en María Zambrano es descrito como un constante despertar, en el que la aurora irrumpe de las tinieblas del conocimiento, se abre camino el alba de la palabra, para volverse una poética de revelación, se eleva luminosa de profundo conocimiento y aporta luz y esperanza. Lo sagrado para Zambrano es como el vuelo del pájaro que se interna en el bosque; que no se mira, sólo se escucha su voz, que va gritando verdades indecibles —ésta es la palabra liberada como el pájaro sin sombras ni opacidades—, guiando con su canto arisco.

Lo divino a su vez es fugitivo y traicionero. Lolita Castro obedece al llamado de las aves; abriéndose paso en su poética va a su encuentro con lo sagrado, como se ve en el poema “Y el amor”: “Y el amor / despierta cantando / al gallo a los pájaros, / a los que imaginan que tienen alas. / A los que imaginan que saben cantar” (p. 143). Diría Zambrano refiriéndose a lo sagrado: “No hay que buscarlo, no hay que buscarlo”, porque lo sagrado huye evanescente, queda el vacío y la nada, es irisación intermitente. Queda sólo el rastro de una huella-hilo de lo sagrado, el bosque-cuerpo desolado es la metáfora que el alma habita, como lo podemos ver en el poema “El huésped”:

Fuego de la memoria
hilo de sueños
hilo de humo
en temblorosa llama

testimonio de amor
contra la muerte.

fuiste mi huésped
quédate conmigo. (p. 120)

La huella-hilo sagrado se conecta a la poeta en este poema como una arteria a los sueños y la memoria, se vuelve rumor de “temblorosa llama”, es rastro de la luz del espíritu del mundo; un fuego interior que representa lo divino. La poeta ve su condición finita “testimonio de amor” y ruega que su huésped permanezca en su cuerpo, porque ese huésped es la iridiscencia (el punto de elevación) en el que los sentidos, la mirada y oídos, son partícipes, alumbrados por el fuego de la memoria.

Los poetas, según Federico García Lorca (2020), tienen que ser profesores en los cinco sentidos corporales:

Los cinco sentidos corporales, en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto. Para poder ser dueño de las más bellas imágenes tiene que abrir puertas de comunicación en todos ellos y con mucha frecuencia ha de superponer sus sensaciones y aun de disfrazar sus naturalezas. (p. 74)

Dolores Castro abre puertas con sus sentidos para hacer arder sus recuerdos, la grandeza de su lírica radica no sólo en el tratamiento del lenguaje y del tema, sino de los sentimientos reverberando con fervor.

Como escribe Gloria Vergara sobre Castro (2007), la palabra alumbrada permite un modo contemplativo y revelador:

La reflexión nos revela efímeros. Viene entonces la herida, la caída del ser humano. El dolor espuma las palabras; no se puede nombrar sino la pequeña luz de la esperanza, la luz de la fe, de la visión sagrada del mundo que va desapareciendo. (p. 35)

Castro condensa en la poesía su visión del mundo como un elemento sagrado, capaz de comunicarse con la naturaleza, con lo divino, a través de la fuerza que brota de las palabras. La poesía toca fibras sensibles, las “sonoras cuerdas del dolor”, para abrirse a la ceguera.

María Zambrano advierte en la metáfora de la luz el claro ejemplo de un despertar como alumbramiento en el génesis, una paradoja donde fin y principio se unen para encarnar el espíritu en la contradicción y la unión; en la ambivalencia del oxímoron se reconcilian los contrarios, vida y muerte trascienden en la metáfora del despertar:

Y cada vez es el comienzo, que anuncia a la par vida y visión. Todo se irá concibiendo. En la tiniebla de la inconcebible muerte, los ojos no se dan a ver. Es el sol del día siguiente el que hace abrirse a los ojos, unos ojos que pueden mirarlo de frente, cara a cara, como alojo inconcebible de una visión sin aurora. Un sol que no alumbraba, que despierta simplemente. El escudo de la muerte que da la señal de la vida. (1977, p. 76)

Para despertar de ese letargo humano, Dolores Castro desciende a las profundidades del marasmo de las tinieblas, para encontrarse con un oscuro arder, con el origen de la memoria: “Se posaba en el humo nube ligera, pronta al vuelo” (p. 132). Su poesía atestigüa, hecha de un lenguaje de la naturaleza como “fuego de la memoria”, no una flama destructora sino una que surge en perpetua creación, en constante vida-muerte y resurrección, fuego de la memoria que muestra el umbral de la otra orilla mística para que revele que la labor de todo poeta es el de arder para “borrar mis aires de grandeza” (p. 132).

Retomando la metáfora de María Zambrano, el poeta es ángel caído, con su voz comparte el fuego y se arroja a los ínferos (a las profundidades laberínticas del corazón) para anunciar verdades indecibles: la poesía. En este el caso del poema “Fuego de la memoria”:

polifónico. Cabe destacar que en 2019 la autora recibió el Premio Iberoamericano de Poesía “Pablo Neruda” por *Migraciones*.

Gervitz llevó su proceso de inspiración a un estado de recogimiento, con paciencia, como quien deja madurar los frutos para cosecharlos en los años de cordura, por el placer de desandar el camino recorrido con prudencia. Como referente del estado de inspiración, encontramos en las palabras de Federico García Lorca resonancia con el proceso creativo en el que se desenvuelve nuestra autora y que es oportuno mencionar:

Hay que reposar la visión del concepto para que se clarifique. No creo que ningún gran artista trabaje en estado de fiebre. Aun los místicos, trabajan cuando ya la inefable paloma del Espíritu Santo abandona sus celdas y se va perdiendo por las nubes. Se vuelve de la inspiración como se vuelve de un país extranjero. El poema es la narración del viaje. La inspiración da la imagen, pero no el vestido. Y para vestirla hay que observar ecuánimemente y sin apasionamiento peligroso la calidad y sonoridad de la palabra. (García Lorca, 2020, p. 82)

Migraciones es un caer vertiginoso, rompe sus celdas para fracturar la linealidad del tiempo en una dimensión distinta, la de la memoria y la inspiración, que ha sido el canal para dar voz al olvido y así profundizar en su propia inmensidad, en lo bibliográfico de la tradición y las raíces. Gloria Vergara (2007) comenta sobre este poema: “la memoria permite a nuestra poeta inventar a su abuela paterna, admirar a sus ancestros, ver las raíces de los otros y las otras que se aventuraron en el camino” (p. 107). Gervitz tiene presente la pena del transtierro, del infinito éxodo por la dispersión: “lleva la nostalgia de la diáspora en la herencia de los judíos rusos. Ellos le dieron el arraigo y el recuerdo imborrable del exilio” (p. 107).

Migraciones arraiga lo que el tiempo intenta borrar: la memoria de sus antepasadas, la nostalgia del cuerpo joven y el reconocerse en un nuevo cuerpo viejo que por lo años se ha ido gastando y olvida, por esto la poeta necesita fijar su palabra para reconstruir su pasado. Este poema es un viaje interno, que nos hace pensar en una epopeya, donde las heroínas son el recuerdo

de la madre, de las abuelas y la nana, que hablan a través de la poeta (heroína principal) que invoca estas voces. El largo poema de Gervitz es un punto de partida erótico y femenino, para hablar de una tradición mística contemporánea en Latinoamérica. Acerca de *Migraciones*, explica Vergara:

La memoria apunta hacia múltiples direcciones, no se ata a un horizonte. Son retazos que entran y salen por la ventana como símbolo de una visión múltiple en donde la memoria es una enorme llaga que explota sin ton ni son. Es muy claro, pues, que la memoria tiene otros aspectos, otros lados escondidos, aunque no los percibamos. Muchos de esos aspectos proyectan cualidades espacio-temporales que impregnan del *habitus* de la realidad a la obra de Gloria Gervitz. (2007, p. 109)

La poesía para Gloria Gervitz es “una forma de locura después de la locura / las jaulas donde se encierran los perfumes / las alegrías interminables / la voluptuosidad de nacer una vez y otra / éxtasis inmóvil” (2017, p. 9). La poesía, dice Zambrano (2010) es un secreto hablado que necesita ser escrito para fijarse:

Como quien lanza una bomba, el escritor arroja fuera de sí, de su mundo y, por tanto, de su ambiente controlable, el secreto hallado. No sabe el efecto que va a causar, que se va a seguir de su revelación, ni puede con voluntad dominarlo. Pero eso es un acto de fe. (p. 40)

Migraciones es un poema que resulta de una proyección de más de cuatro décadas y su carácter revelador se ha ido expandiendo de manera “oscura y silenciosa” (Gervitz, 2017, p. 251). El poema es una metáfora viva que ha crecido orgánicamente y para que todo poema que sobreviva al paso del tiempo se necesitan (lo nombra así García Lorca) dos condiciones esenciales: forma y radio de acción, donde se fija un núcleo y una redonda perspectiva en torno del poema:

El núcleo se abre como una flor que nos sorprende por lo desconocida, pero en el radio de luz que lo rodea hallamos el nombre de la flor y conocemos su perfume. La metáfora está siempre regida por la vista (a veces por una vista sublimada), pero es la vista la que la hace limitada y le da su realidad. (2020, p. 75)

El estado de inspiración puede surgir como una bomba, según Zambrano, o como una flor, según Lorca, pero en Gervitz la palabra es iridiscencia, desciende para trastocar los sentidos, para ser nombrada, y en un acto ritual para ser sacrificada y purificarse a través de ella:

deja que llegue a ti la palabra
déjala significar el nombre
déjala oscura y silenciosa
el nombre no se nombra
se nombra su presencia
su eco su resonancia
el nombre no se pronuncia
deja que la palabra fluya
deja que se filtre en sangre
déjala desangrarse en ti
no la indagues
no la preguntes
déjala ser
déjala nacida déjala latiendo
muda como el nombre de Dios
lávala límpiala santificala
es ella la que te guía hacia ella
mírala de frente
está adentro de ti
sábete que está bendita
sábete que no es el fruto de tu vientre
sábete que está en todos y es de nadie
sábete que te ha bendecido.

(Gervitz, 2017, p. 251)

La palabra es personificada, habita el cuerpo de la voz lírica y cae sin red, la luz fluye como un eco resonante, asciende del cuerpo para nombrarse palabra: “yo soy la palabra / la que nace naciéndose de sí misma” (p. 253). Así, la palabra-revelación habita el cuerpo de la voz lírica, posee sus sentidos en el éxtasis del despertar: “ábrete para que te llene de mí / ábremelo tu sexo ábremelo / y siente cómo penetro y te fecundo / ábrete al placer de estar preñada de lo que no puede decirse” (p. 253). La palabra es la voz de mando: “y que ahora sabes / siéntelo deja que te inunde no tengas miedo / estoy aquí / aquí en ti y contigo

/ gózame y goza tu vida” (p. 253). La palabra se convierte en puerta, en el centro mismo del delirio, del gozo: “la única y tuya y de ti y para ti / ésta es la única eternidad que tendrás nunca / date a luz a ti misma / empújate hacia fuera / y nómbrame” (p. 253). Lo que la vida oculta, el cuerpo lo resuelve, luz y sombra siguen en perpetuo génesis.

Luz interior

En la noción de luz de espíritu del mundo queda claro que es el afuera el que está marcando su movimiento en fulgor. Pero en el concepto de luz interior, no es sólo lo de adentro una luz artificial que ilumina, sino una chispa como hálito de vida, pero también aparece como relámpago de muerte, que se transfigura en elementos como reverberación, vigilia y orexis.

La poética de Gervitz se convierte en memoria, en testigo de un canto colectivo y legendario de mujeres ancestrales que la habitan: la poeta, la madre, las abuelas. La voz de la poeta que sirve de puente para esas voces es partícipe como vidente, Gervitz lleva consigo una polifonía, reconoce su cuerpo como un caleidoscopio, es un médium de todas sus voces que en ella encarnan.

En *Migraciones* de Gloria Gervitz la materialidad de la luz está presente como calor, amanecer, despertar. En el proceso del poema estos elementos naturales aparecen con una función ambientadora y que en su entorno responden al estado anímico de la voz poética.

Las voces del poema son un testigo de la memoria, siempre naciente en constante renovación y destrucción, que van reanimándose y completándose de forma constante en el poema. Así como el fuego místico se inflama en las pasiones, siempre la luz, el despertar y el amanecer son presencias que cubren todo en el poema. Estos elementos cósmicos constituyen una fuerza sobrepasable que toma su materialidad en el poema:

y es la primera mañana del primer día de primavera
y yo salgo de tu sueño para entrar en el mío
y la luz es blanca
y se amanece con el calor
y el corpiño blanco me aprieta
y acariciándome mis pequeños senos me bajo los calzones

me cubro con la sábana almidonada y toco mi sexo de niña
 me meto los dedos me exploro
 encuentro el punto del placer y me detengo allí
 mis dedos son cada vez más hábiles más exactos
 cierro los ojos y me digo —cochina decírmelo me excita
 y lo que siento se expande me invade toda
 me cubre toda
 y soy este cuerpo
 este rapto esta inmensidad
 estoy en el placer adentro del placer de darme placer
 y mi nana dormidísima en la hamaca de al lado
 y la casa hundiéndose en el sopor. (p. 165)

La muchacha de la voz lírica explora su cuerpo, toca su sexo con asombro porque descubre que en el placer despierta la vida. El cuerpo es el *Aleph* por donde entra la luz del espíritu del mundo, pero a su vez sale también la luz interior. La voz del poema entra en el pasaje del mercado y le inunda la algarabía de la fiesta y de la vendimia, pero entonces el gozo se diluye en el rumor, la luz se vuelve una epifanía fecundadora:

[...] sandías más rojas que la sangre / guanábanas expuestas como sexos / capulines rojísimos / granadas escurriéndose / zapotes negros desbordándose / mameyes abiertos como vulvas / piñas gordas y jugosas / la fruta de la pasión endureciéndose / y el calor metiéndose en los petates / metiéndose en los chiquihuites / metiéndose en las mojarras". (p. 166)

La luz es orexis, en este apartado encarna lo erótico, lo humano y se transfigura en lo sagrado, por eso durante toda la escena le acompaña el calor de la tarde como un cirio que fue encendido por su abuela desde el más allá, la luz se trastoca en un ser alado "y el calor rompiéndose las alas" (p. 167), pero también se vuelve objeto "y el calor acaloradísimos con tantos Celsius desmoronándose" (p. 168). El cuerpo de la poeta se vuelve orexis.

Orexis es luz del deseo, más que apetito es saciedad del ser, como afirma Zambrano: "Chispa encendida de la revelación que todo ser escondido apetece. Pues que es más que fundamental 'orexis' apetito del ser, la de darse en la luz que lo revele, que lo

sostenga y, más todavía, que lo sustente, como si fuera su alimento” (2017, p. 17). La luz será entonces el medio para que el fuego pueda alcanzar su punto álgido. Así como la luz, el deseo-placer es el proceso de combustión que se extiende por todo el cuerpo de las poetas para alcanzar a ser llama, volverse un ser más etéreo.

Palabras finales

En Gloria Gervitz y Dolores Castro la luz es el fuego que se enciende desde el interior: la iridiscencia, mueren para encontrarse a sí mismas en la fusión de placer y muerte, donde el erotismo y el amor se encuentran para darse vida a sí misma.

La luz se materializa a través del cuerpo, en el canto, por medio del deseo; se manifiesta en nuestras poetas, en un estado de contemplación. La iridiscencia se transfigura, es luz primigenia, vital, se personifica a lo largo de los poemarios: En *Migraciones*, la luz es testigo de una memoria arraigada por las voces que sirven de médium y guían a la poeta, por otro lado, en el *Huésped*, la luz aparece como ensoñación, ocurre un despertar metafórico, al evocar se vuelve una reiteración del nacimiento.

En estas poéticas no todo es luminosidad, ya que la luz parte de la oscuridad para avivarse en un estado extático. La iridiscencia es el juego entre la luz que deslumbra a las voces líricas, pero que siempre están imantadas por las sombras, el inframundo, el miedo. Existe iridiscencia incluso en la oscuridad, en esa paradoja que forma parte de la vida misma en un equilibrio. La poesía cruza los umbrales para volverse música.

Así, las poetas nos muestran que somos memoria, la memoria que brilla, revela y deja resquicios entre luz y sombra; recuerdos claroscuros que vivimos en un continuo migrar; oleajes, fases para regresar a la muerte, y así renovarnos hasta encontrar la luz como brújula y guía, luz espiritual que es la palabra, luz corporal del deseo.

Referencias

- Castro, D. (2018). *El huésped*. FOEM.
- García Lorca, F. (2020). *Obras completas I*. Fundación José Antonio Castro.
- Gerviz, G. (2017). *Migraciones*. Mangos de Hacha.
- Janés, C. (2010). *María Zambrano. Desde la sombra llameante*. Siruela.
- Vergara, G. (2007). *Identidad y Memoria en las poetas mexicanas del siglo XX*. Universidad Iberoamericana.
- Zambrano, M. (1977). *Claros del bosque*. Seix Barral.

Memoria y creación poética en Griselda Álvarez y Dolores Castro

*Krishna Naranjo Zavala
Ada Aurora Sánchez Peña
Universidad de Colima*

Introducción

Griselda Álvarez Ponce de León (1913-2009) y Dolores Castro (1923-2022) forman parte de una generación de poetisas mexicanas de la primera mitad del siglo XX a la cual se asocian, también, voces como las de Margarita Michelena (1917-1998), Guadalupe Amor (1918-2000), Concepción Urquiza (1919-1946), Margarita Paz Paredes (1922-1980), Olga Arias (1923-1994) y Rosario Castellanos (1925-1974)¹. Todas ellas poetisas de avanzada que, con la herencia inmediata de mujeres como Antonieta Rivas Mercado, Carmen Mondragón y Aurora Reyes (Vergara y Villasana, 2013, p. 119) abrieron camino en la configuración de un escenario literario en que la presencia de las escritoras fue cada vez más habitual, de lado de la vocación y más allá del *hobby* o el mero entretenimiento.

Si bien la crítica literaria ha acogido con entusiasmo a figuras como Rosario Castellanos, Carmen Mondragón (Nahui Olin) y Guadalupe Amor, lo cierto es que hace falta volcarse aún más sobre la generación de poetisas de las primeras dos décadas de la

¹ Griselda Álvarez publicó *10 mujeres en la poesía mexicana del siglo XX* (1974) en la que incluye, entre otras poetisas, a Dolores Castro y las mencionadas. En *10 mujeres...*, Álvarez apunta que la obra de estas escritoras denota “un romanticismo filosófico, una actitud acentuada en trascendencia” (p. 9). Y es que “la mujer, impredecible como los ciclones, clama verdades centrales, muy lejos del follaje pomposo de lo superficial” (p. 10).

centuria pasada para comprender mejor, en su revisión generacional, las motivaciones y factores que permitieron la emergencia de un nuevo tiempo escritural para ellas y las literatas venideras. Asimismo, hace falta la realización de estudios que se dediquen a la identificación de sus vetas creativas en cuanto a sus vasos comunicantes, afinidades y diferencias.

En el presente capítulo nos aproximamos a Griselda Álvarez y Dolores Castro, compañeras de generación literaria, amigas cercanas entre sí, a quienes se ubica con suma claridad dentro de la historia de la poesía mexicana, pero cuyo ejercicio literario consideró, en realidad, además de la poesía, otros géneros como la narrativa y el ensayo, por ejemplo. Nuestro propósito consiste en revisar la poesía de estas dos figuras bajo el eje conductor de la memoria como pretexto escritural, como motivo temático y ruta hacia el encuentro de la nostalgia, la evocación y reinterpretación del tiempo. En el caso de Griselda Álvarez, analizaremos los poemarios *Letanía erótica para la paz* (1963) y *Sonetos terminales* (1997), y, en el caso de Dolores Castro, *El corazón transfigurado* (1949), *Qué es lo vivido* (1980) y *Oleajes* (2003). La revisión individual y entrelazada de estas dos poetisas permitirá comprender cómo, en el caso de Griselda, la memoria se asocia a la historia personal y colectiva, al recuerdo como huella, a la nostalgia y, en cuanto a Dolores, Lolita, a la infancia, el dolor, lo sagrado... Así, la memoria teje, urde, la materia poética en ambas, sin ser necesariamente el tópico explícitamente enunciado, pero sí el recurso por el cual las poetisas recuperan un tono y una expresividad determinadas.

La memoria: lazo de continuidad entre el pasado y el presente

La memoria es un proceso que permite registrar, almacenar y recuperar información, a la vez que reaccionar a señales y situaciones que han actuado sobre el individuo (Portellano, 2005). La memoria se vincula con procesos cognitivos como el lenguaje, la atención y la emoción. Los tipos de memoria se pueden clasificar de muy distintas formas. Uno de ellos es ver la memoria de largo y corto plazo. Es decir, la memoria que permite recordar datos, pro-

cesos, durante mucho tiempo, y la que retiene información sólo durante un breve periodo.

Según Kandel (2007), la memoria es de absoluta trascendencia para la identidad, la transmisión de la cultura, la evolución y continuidad de las sociedades a lo largo del tiempo. La memoria permite el aprendizaje, la revelación, el descubrimiento, el diálogo, el análisis y la introspección. Generar anclajes, imágenes del mundo exterior e interior pasa, de manera invariable, por la memoria. Como apunta Ricoeur: "la memoria sigue siendo la capacidad de recorrer, de remontar el tiempo, sin que nada prohíba, en principio, proseguir, sin solución de continuidad, este movimiento" (2010, p. 129).

Volviendo a Kandel (2007), recordar el pasado hace factible moverse dentro del tiempo con una libertad inusitada, pues se rompen los límites espaciotemporales y el individuo se desplaza sin preocupaciones en lo que podríamos llamar las olas o fluir del tiempo. De este modo, podrá, sin salir de casa, llegar a un río visitado en la infancia, a la escuela en la que se aprendió a leer o al parque de un primer beso; recordar permite recuperar en el presente las imágenes del pasado, aunque ese recuperar pueda ser fragmentario y variable.

Las imágenes del pasado, como señala George Steiner (citado en Kandel, 2007), nos gobiernan, impregnan nuestros actos. Estas imágenes tienen una huella profunda, socavan la estructura humana desde el punto de vista personal, social y cultural:

Las imágenes y las construcciones simbólicas del pasado están impresas en nuestra sensibilidad casi de la misma manera que la información genética. Cada era histórica nueva se contempla en la imagen y en la mitología activa de su pasado, como en un espejo. (p. 19)

La llamada memoria autobiográfica (MA) permite la aprehensión de recuerdos en la conciencia del devenir del tiempo y del encuentro con el pasado, con lo que forma parte del sujeto que recuerda y está asociado a la identidad, a la percepción de continuidad y evolución en el tiempo:

Contiene un componente episódico con recuerdos caracterizados por corresponder a eventos únicos y personalmente situados en tiempo y espacio, con detalles contextuales perceptivos (especialmente visuales), cognitivos, afectivos (fuerte experiencia emocional), relevantes al yo y que son remembrados desde una perspectiva personal. Por el contrario, el componente semántico de la MA no depende de la recuperación de acontecimientos particulares y aporta información vinculada a un sentimiento de conocer o de familiaridad con algo. (Beltrán-Jaimes, 2012, p. 111)

La creación poética se encuentra alimentada, como cualquier operación mental, por la memoria, pero, en este caso, existe la intención de transmutar lo apprehendido en una configuración artística susceptible de provocar una experiencia estética. La poesía, como el más subjetivo de los géneros, ahonda en el yo, en la conciencia navegante en el tiempo y en el cernido de imágenes, símbolos, que representan la existencia del sujeto lírico, su mundo circundante y el mundo metafísico que le sobrepasa y, sin embargo, aspira a él desde la intuición. El/la poeta descubre “los ritmos secretos de su vida inconsciente, de ese mundo oscuro pero atravesado por fulguraciones, que alimenta sus sueños y ensoñaciones, le parecen hacer eco a algo que existe fuera de él y que representan igualmente los ritmos del lenguaje poético” (Béguin, 1986, p. 148).

Con función de *archivo*, como la historia, pero con la aspiración a la comprensión de sí del sujeto lírico, la poesía busca hacer memorable la memoria, el recuerdo, lo que se escapa, aquello que reaparece en distorsionadas formas o, como el hierro incandescente, se encuentra ardiendo desde la emoción, el detalle, la vigencia. En consonancia con Dejanon (2010), “la poesía es esencialmente forma. En ella se encuentra el reducto más profundo del recuerdo” (p. 485). Cada poeta encuentra las maneras estilísticas en que sus recuerdos, el sumergimiento en la memoria se hace más inteligible, comunicable al lector/a. “Acordarse es tener un recuerdo o ir en su búsqueda” (Ricoeur, 2010, p. 10); escribir poesía conlleva recordar y volcar sobre la hoja en blanco las iridiscencias de un viaje interior: fantasmal, en ocasiones; lúcido, en otras.

Tras ese recordar, surge la obra artística y tras cada obra artística, como explica Casar (2011) con base en Ricoeur, “hay un aumento estético de la realidad: el lenguaje no reproduce la realidad, no la duplica; le añade algo: la reescribe” (p. 47).

¿De qué manera la memoria como recurso y estrategia de recuperación conforma los orbes poéticos de Griselda Álvarez y Dolores Castro? ¿Qué importancia guarda la memoria como reinscripción existencial? ¿Cómo se recuerda la infancia y, en contra parte, la vejez? ¿Cuáles son los hilos que unen poéticamente hablando a Griselda y Dolores al ser parte de una misma generación? Analicemos sus respectivas aportaciones poéticas en las siguientes líneas.

Griselda Álvarez: memoria, nostalgia e ironía

María Griselda Álvarez Ponce de León nació en 1913, por azares del destino, en Guadalajara, Jalisco, aunque se reconoció a sí misma como colimense en virtud de su ascendencia familiar y del arraigo que ella tuvo durante la infancia en Chiapa, un poblado del municipio de Cuauhtémoc, Colima. Esta circunstancia, aunada a un tiempo histórico de cierta apertura política, hizo posible que llegase a ser la primera gobernadora del estado de Colima (1979-1985) y, al mismo tiempo, la primera mujer que alcanzara tal distinción en México². El ejercicio del poder ejecutivo en Colima y su relevante papel político y cultural a nivel nacional proyectaron a Griselda Álvarez fuera del país como una figura clave en el marco de una nueva época que se abría a la atención de demandas feministas y el desarrollo de las mujeres latinoamericanas en escenarios públicos. Quizás por ello, de forma injusta, su faceta como poeta se vio opacada en cierto modo y no es sino hasta en las últimas décadas que, dentro del estado de Colima y fuera de él, se ha estudiado de manera más sistemática a Griselda a partir de su literatura y no sólo como personaje histórico en el campo de la política.

Profesora normalista, maestra especialista en débiles mentales y menores infractores, y licenciada en Lengua y literatura españolas

² Cabe mencionar que el bisabuelo de Griselda, Manuel Álvarez, fue el primer gobernador del estado de Colima, en 1857, y el padre de la poeta, Miguel Álvarez García “Capacha” también hizo lo mismo de 1919 a 1923.

por la Universidad Nacional Autónoma de México³, Griselda publica su primer libro en 1956, *Cementerio de pájaros*, a la edad de 43 años, aunque con anterioridad había dado a conocer sus poemas en el periódico *El Nacional* de la Ciudad de México. Este libro, de registro melancólico e introspectivo, no da continuidad a los arrebatos místicos de sus poemas inéditos de adolescencia⁴, sino, en todo caso, se abre a temas como el silencio y el fracaso, a partir del verso libre y del soneto.

Griselda, en vida, publicó 11 libros de poesía⁵, uno de relatos⁶, uno de ensayos literarios⁷, una antología⁸, un libro de memorias⁹ y dos de patrimonio cultural y turístico¹⁰. De manera póstuma, a través de su hijo Miguel Delgado Álvarez, entusiasta albacea e impulsor de la obra griseldiana, se dio a conocer *La sombra niña II*, un conjunto de narraciones breves, de tintes literarios y periodísticos. La recuperación de sus artículos en revistas como *Kena*, *Siempre!* y *Revista de revistas*, así como en los periódicos *El Nacional*, *Novedades*, *Ovaciones* y *Excelsior*, por ejemplo, es una tarea pendiente.

El recurso de echar a andar la memoria, en la búsqueda de fijar testimonio sobre hechos que tocan lo personal, pero también lo histórico, lo social, se verifica explícitamente en libros como *La sombra niña*, en el que, no obstante, priva una intención estética, y en *Cuesta arriba. Memorias de la primera gobernadora*, en el que la autora

³ Este último grado académico lo obtuvo en 1976, tres años antes de que se lanzara como candidata a la gubernatura de su estado.

⁴ En torno a la cronología de la obra publicada e inédita, véase González (2019).

⁵ *Cementerio de pájaros* (1956, Ediciones Cuadernos Americanos), *Dos cantos* (1959), *Desierta compañía* (1961), *Letanía erótica para la paz* (1963), *Anatomía superficial* (1967), *Estación sin nombre* (1972), *Canto a las barbas* (1994), *Sonetos terminales* (1997), *Erótica* (1999) y *Glosa de la Constitución en sonetos* (1999).

⁶ Se trata de *La sombra niña*, publicado por primera vez en 1966, con ilustraciones de Diana Manzano y reeditado en distintas ocasiones (la última data de 2014, por la Universidad de Colima y con ilustraciones del pintor Alejandro Rangel Hidalgo).

⁷ *Apuntes para los amigos de las letras* (Universidad de Colima, 1980), libro que aborda la obra de autores como Edgar Allan Poe, Franz Kafka, sor Juana Inés de la Cruz, Luis Cernuda, Manuel Payno, Gabriel García Márquez y Jorge Luis Borges.

⁸ *Antología* (1979, Editorial Novaro), con prólogo de Margarita Michelena.

⁹ *Cuesta arriba. Memorias de la primera gobernadora* (1992, Universidad de Colima / Fondo de Cultura Económica).

¹⁰ *México: turismo y cultura* (Secretaría de Turismo, 2000) y *Por las cocinas del sur* (Secretaría de Turismo, 2000).

anuncia: “Quiero que estas líneas sirvan de algo, que sean un testimonio veraz de cuánto una mujer caminó para llegar a la primera magistratura de un Estado y cuánto también para sostenerse en ella” (Álvarez, 1992, p. 17).

La sombra niña recupera relatos autobiográficos de la infancia, aunque también de la juventud y la primera madurez. Los eventos que forjaron el carácter de Griselda, sus intereses y decisiones, se descubren, en parte, en este libro sencillo y transparente del lado de la nostalgia y la evocación. Frente a éste, el de *Cuesta arriba* se muestra “preocupado” por la imagen que proyecta la autora, por el testimonio que le interesa dejar frente a los otros con respecto a su ardua lucha contra una cultura machista y falocéntrica. La memoria, así, cumple distintos propósitos y alcances, pues vuelve al pasado con ánimo de recuperar lo idílico y los momentos clave de aprendizaje (*La sombra niña*) o de testimoniar los episodios históricos, a contracorriente, de una primera gobernadora en México (*Cuesta arriba...*).

En cuanto a la creación poética y el tópico de la memoria, como se ha anunciado en la introducción de este trabajo, nos interesa centrarnos en *Letanía erótica para la paz* y *Sonetos terminales*. La razón estriba en dos circunstancias: la calidad de estos poemarios y la aparición del tema de la memoria como recurso y estrategia de resultados distintos, tanto en lo estilístico, como en lo expresivo.

Letanía erótica para la paz es un libro que contiene un solo poema homónimo de largo aliento, en verso libre, cuyas líneas inspiraron a Blas Galindo la composición de una obra electroacústica, del mismo título, en 1965, para voces solistas, coros, orquesta y cinta magnetofónica, con texto de Griselda de Álvarez (Pareyón, 2007, p. 417).

Griselda, con voz honda y grave, canta en *Letanía...* a la experiencia universal del amor, e invita a su amado, a encontrarse uno en el otro. La voz es mítica, atemporal, en una especie de asunción de la voz de la amada universal, la que recuerda por todas desde el principio a la actualidad:

Amado, ven, asómate al principio del mundo.
Somos los mismos, mismos de hace cincuenta mil años.
Somos aquéllos, éstos, los de allá, los de siempre
y los que han de seguirnos y los que vendrán luego.
Eras solo. Eras entonces solo.

En el pecho llevabas un hueco.
Las auroras eran amargas
como niños ciegos que quieren saber de qué color es el
viento.
Eras entonces solo.
(Álvarez, 1997, pp. 9-10)

La voz se despliega ampulosa, pareciera ir al fondo de la memoria ancestral, resonar como una sinfonía, expandirse en el tiempo; la mirada de la voz lírica abre el encuadre para observar al amado a la distancia o lo cierra para captarlo en el instante: “Otras veces llevabas tu soledad hasta el crepúsculo / y aquel incendio mudo se iba para adentro. Después te barnizaba un malestar luminoso” (Álvarez, 1997, p. 11). La memoria, aquí, sugiere captar el detalle, la expresión y sensaciones del amado que en el principio estaba solo hasta que apareció ella: “como un llanto continuo que goteara en lo oscuro, / como ronda el aullido al tope del silencio, / como el agua primera, / definitiva como amante muerta [...]” (Álvarez, 1997, p. 17).

La unión de la pareja mitiga la soledad de ambos, el encuentro de los cuerpos es el instante que se perpetúa: “soy horda primitiva arrasando tu calma” (p. 20). Como asienta Quezada (2017), la pareja ancestral se manifiesta llamada al encuentro, su unión reverbera en el “presente, pasado y futuro perennes” (p. 7). La voz lírica, pues, no sólo recuerda el principio de todo, sino que se constituye en el principio mismo de la enunciación del amor; se poetiza el encuentro primero, transversal en el tiempo, como logro y abandono, como reinención circular.

En *Sonetos terminales*, publicado 34 años después de *Leta-nía...*, la memoria está consciente de las pérdidas amorosas, de la vejez, del deterioro del cuerpo, de su porosa consistencia. La memoria autobiográfica escarba en el pasado para saber cuánto se ha perdido, para recuperar, con nostalgia, un poco de luminosidad de los tiempos idos, para concluir, con ironía, que la lucidez tiene un costo: se clarifican aún más las pérdidas y sólo la risa, el propio escarnio, salvan. En este libro, la poeta se mira al espejo y sin concesiones dice lo que ve; la memoria colectiva impera cuando se mira en el azogue de la Historia, y se pregunta en “Opción” por el precio de trascender en la memoria colectiva:

No sé si fue una pírrica victoria
que ahora reflexiono y aquilato;
metí amor y familia en un retrato
y fue el poder la línea divisoria.
(Álvarez, 1997, p. 61)

La mayor parte de los sonetos del libro en cuestión se dirigen a la exploración de la memoria individual, y en ese navegar, la voz lírica implora al tiempo, en un soneto como “Lejana arquitectura”, que se lleve la cintura de avispa, la lozanía de los senos, pero deje intacta la alegría. Cronos tiene el rostro de la muerte, y la voz lírica lo sabe. Ante la huida del deseo, del cuerpo joven, solicita compasión, ternura: “Desfilan los recuerdos en derroche. / El viento ruge igual. / Dame tus manos” (“Otra noche”, en Álvarez, 1997, p. 43). La voz lírica se instala en el horizonte de la vejez, del olvido y la fragmentación. Sin embargo, no pierde el humor en sonetos como “Alzheimer” y “Es la edad la virtud”, en los que se concede al olvido la ventaja de cambiar la realidad pasada por una más conveniente a quien recuerda. En este último soneto, escribe que desea llegar a la edad senil de la desmemoria que es capaz de convertir “en obra meritoria aquella que quizá fuera obra abyecta” (p. 37).

En el soneto “La pantalla se borra”, se conmina a no cejar frente a la tristeza o las pérdidas que revelan los recuerdos, sonreír, sobreponerse a la vejez:

¡Muera la depresión! La regadera
de los recuerdos tristes cierro aprisa,
mi cuerpo entero es una sonrisa
y soy como la espuma, pasajera.

Para que lo dichoso se me adhiera,
la crueldad del espejo que me avisa
se rompió con el tiempo y es mi risa
parte de la locura placentera.
(Álvarez, 1997, p. 77)

Así, *Sonetos terminales* (el título alude con ironía a la edad avanzada de la autora), hace de la memoria el *instrumento* de las sumatorias, la ruta para aclarar, resignificar, el ahora en su compa-

rativa con el ayer. “Luego entonces, la memoria está siempre presente, pronta para preguntar y pronta para contestar. Pronta para olvidar también. Sin la memoria no hay noción del tiempo, no hay presente” (Piñón, 2006, pp. 34-35).

De los arribos filosóficos, meditativos, de los primeros poemarios, al erotismo y a la sabia contemplación del ocaso, la poesía de Griselda Álvarez ofrece a sus lectores una vivencia del tiempo que se detiene y pondera la importancia del cuerpo y sus alianzas. Asimismo, evoca el servicio a una causa social y la asunción de una verdad a todas luces: la vida es perenne y sólo la escritura es antídoto contra el olvido.

Dolores Castro: la memoria de los orígenes y de la infancia

Dolores Castro Varela nació en Aguascalientes, en 1923. Sus primeros años transcurrieron entre su tierra natal y Zacatecas. Posteriormente, ella y su familia se mudaron a México. Tuvo una vida longeva, falleció a los 98 años el 30 de marzo de 2022. La palabra nunca la abandonó ni viceversa, pese a que, entre sus publicaciones de poesía, puede haber prolongados periodos de silencio de por medio. Hoy se confirma su comprometida producción literaria que abarca la poesía, el ensayo y la novela; no obstante, cultivó en mayor medida, el primer género. Por esta razón, Dolores Castro ha cobrado mayor visibilidad en el ámbito de la poesía mexicana.

La escritora recuerda su infancia e, invariablemente, rememora la última etapa del conflicto que entrevió en su niñez: la Cristiada. Recuerda, por ejemplo, el ambiente de álgida confrontación entre la Iglesia y gobierno. A pesar de que su papá trabajaba en el gobierno, ella se educó en el catolicismo por influjo de su madre. En una entrevista concedida a Roberto Antonio Armendáriz (en *La vida perdurable*, 2007) admitió haber sobrellevado algunas etapas de crisis con respecto a la Iglesia, mas no en su fe; ésta la acompañará en su quehacer poético. Estudió la licenciatura en Derecho y la maestría en Letras Modernas en la UNAM. Luego de una vida universitaria intensa, viajó por España con quien fuera su mejor amiga, Rosario Castellanos. Dolores Castro recordará, en diversas

entrevistas, esta experiencia que dejó huella. Ambas escritoras serán rostros destacados de la literatura escrita por mujeres en el México del siglo XX.

En este contexto, José María Espinasa (2015) ubica que la rebeldía propia de las artistas de la posrevolución, nos referimos a Nahui Olin, Antonieta Rivas Mercado, María Izquierdo y Frida Kahlo, se desplaza, en las poetisas nacidas en los veinte, al texto. Esto sucede en Dolores Castro, Rosario Castellanos y Enriqueta Ochoa, a razón de que “[...] su formación católica y provinciana, su permanencia durante la infancia y la adolescencia en ese contexto a diferencia de las primeras que fueron expuestas al ritmo urbano de un país y una ciudad de vértigo” (p. 223).

Dolores perteneció al Grupo de los Ocho Poetas Mexicanos, integrado por Alejandro Avilés, Efrén Hernández, Honorato Ignacio Magaloni, Octavio Novaro, Roberto Cabral del Hoyo, Rosario Castellanos y Javier Peñalosa con quien se casó y formó una familia prolífica. En el poema “Elegía a Javier Peñalosa” de *Las palabras* (1990) observamos un matiz del abordaje de la memoria: “Las noches me recuerdan otras noches, / las cosas se me vuelven enemigas: / la cabecera de la cama / y tu lugar vacío.” (Castro, 2007, p. 153). Además de poesía y novela¹¹, publicó reseñas y ensayos sobre literatura. Recibió distinciones por su trayectoria literaria, así como premios nacionales de literatura¹².

Leer a Dolores Castro nos lleva a corroborar cierta postura en torno al género poético: aquella que no admite la disociación entre la voz autoral y la voz lírica. Desde este punto de vista, se considera

¹¹ Poesía: *El corazón transfigurado* (1949), *Nocturnos* (1952), *La tierra está sonando* (1959), *Cantares de vela* (1960), *Soles* (1977), *Las palabras* (1990), *Obras completas* (primera edición, 1991; segunda edición, 1996), *Tornasol* (1997), *Oleajes* (2003), *Poesía completa* (2003), *Íntimos huéspedes* (2004), *Río memorioso* (2009) y *Viento quebrado* (2010). Antologías de su obra poética: *Qué es lo vivido* (1989), *No es el amor el vuelo* (1992), *Sonar en el silencio* (2000), *Anthologie poétique* (2003), *Rumiantes* (2006), *La vida perdurable* (2007), *A mitad de un suspiro* (compilación de Jorge Asbun Bojalil, 2008) y *Gota iridiscente que salpica* (2009). Novela: *La ciudad y el viento* (1962).

¹² Figuran los siguientes: Premio Nacional de Poesía “Mazatlán” (1980), Premio Iberoamericano de Poesía “Ramón López Velarde” (2013), Premio III “Nezahualcóyotl” (2004), Premio Nacional de Poesía “Sor Juana Inés de la Cruz” (2004), Premio Nacional de Ciencias y Artes (en el área de Lingüística y Literatura) (2014) y la Medalla “José Emilio Pacheco” (2016). Cabe señalar que dos premios de poesía llevan su nombre: el Premio Estatal de Poesía “Dolores Castro” y el Premio “Dolores Castro” de Narrativa y Poesía.

que ambas voces operan en el texto. Para Helena Beristáin (1989), el yo enunciador no necesariamente juega un papel ficcional en tanto el género lírico permite la expresión del universo interior del poeta, de lo íntimo, a diferencia de la novela, el cuento o el teatro. La escritura poética tiende a la autodeclaración, de acuerdo con la crítica literaria. La socióloga Sara Sefchovich (2021), coincide con esta visión, pero toma en cuenta el género y señala que: “la palabra en los textos de las mujeres carga con su significación, con lo que informa, porque no separa ni puede separar a su creadora de su creación, la manera de escribir es igual a la cosa escrita, ambas participan en un juego de espejos...” (Sefchovich, 2021, pp. 30-31)

Si con esta lente nos dirigimos hacia los versos de la poeta mexicana, encontraremos que, en efecto, parecieran borrarse las fronteras entre lo biográfico y lo poético. No obstante, el carácter autorreferencial de su poesía es tenue; sugiere evocaciones de la infancia, de los seres queridos y prevalece, asimismo, la búsqueda por lo sagrado. Esto último la inscribe en el horizonte de escritoras de su generación que se interesaron por lo místico como *Concha Urquiza* y *Guadalupe Amor*. Aunque *Castro* no se asumió mística, temas como lo sagrado, la presencia de Dios y la mirada profunda que tiene entrada a ese mundo eterno, dan cuerpo a su escritura. Cabe señalar que la idea de perdurar en espíritu se relaciona, en cierto sentido, con la memoria. A la pregunta por la idea de la vida y de la muerte, la escritora expresa:

A pesar de que es común hacer una división tajante entre espíritu y materia, creo que nada se pierde, todo se transforma, todo es energía, y me hago ilusiones de que la persona no se pierde con la muerte. Quiero ser espíritu y materia, vida perdurable. No quiero convertirme en alimento de los gusanos; aunque luego me transmute en una hermosa flor, hay un espíritu que perdura. (Castro, 2007, p. 10)

La poesía de Dolores Castro puede considerarse, en algunos momentos, inclinada al ascetismo, al recogimiento y a la experiencia extática que aproxima con lo insondable de la existencia o, en otras palabras, con Dios; sin necesidad, en ocasiones, de nombrarle. Las temáticas mencionadas conforman el tejido poético de Do-

lores Castro. Si bien la memoria es el hilo constante, no deviene en lo rotundo, en cambio, dota expresividad al reino interior que la escritora comparte con sus lectores/as.

Indaguemos la memoria en tres poemas de *El corazón transfigurado* (1949), *Qué es lo vivido* (1980) y *Oleajes* (2003), respectivamente. Su primera publicación da indicios de la memoria como un resuello poético que permanecerá en sus trabajos posteriores. Francis Mestries (en *La vida perdurable*) apunta que este libro “deja translucir sus dudas existenciales y su inquietud metafísica, bordando temas como la toma de conciencia de la pérdida irremediable de la infancia, de la experiencia dolorosa del amor y de la certidumbre de la muerte” (2007, p. 61). La poeta apuesta por el largo aliento que, al menos en forma, es la extensión ideal de aquella memoria cuyos elementos, llámense recuerdos, evocaciones, conjuros, afirmaciones, adquieren la caída de una cascada. El siguiente poema de *El corazón transfigurado* hace latente el potencial de la poesía y la facultad del poeta: acudir a un tiempo fundacional y, a la vez, saltar al presente para devolvernos una mirada sobre el mundo complejo:

Es tiempo de las sombras,
de las bocas que caen ávidamente
en los pájaros, ojos de los hombres;
sobre los hombres, pájaros de Dios.
Viento menudo, pasajero ciego
al rumor de los árboles, al cielo
abierto inmensamente como un ojo
de Dios, certero y duro:

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

El inicio se antoja a manera de recapitulación de los tiempos primeros, el estilo recuerda al mito, específicamente al comienzo de las composiciones que explican el devenir de la existencia: “Es tiempo de las sombras” (p. 109). De igual forma, se suscitan imá-

genes que establecen, en todo el texto, la presencia demiúrgica sin que ello se exprese de manera obvia. No obstante, el caudal lírico desembocará en el tratamiento del amor. ¿Amor al otro o a Dios? Esta ambigüedad propone rutas interpretativas.

Por su parte, la voz lírica reclama una suerte de universalidad en tanto se atribuye la libertad de enunciar elementos primordiales para la conciencia humana: vida, muerte, finitud ante Dios. Es así como el texto solventa la necesidad poética de tejer, mediante la palabra, una memoria compartida. Néstor Braunstein señala que:

La vida pide, espera, desea y exige un relato del Génesis. Son contados los que resisten el apremio de esa llamada a cumplir el rito de fabricar un mito de los comienzos. Que no los hay (si no arbitrarios). Por documentada y científica que se quiera, la Historia empieza siempre con la frase: "Había una vez...". (Braunstein, 2008, p. 87)

El *corazón transfigurado* responde al deseo colectivo del que menciona Braunstein (2008) con respecto a la elaboración de los orígenes que, en este caso, ocurre por medio de la escritura poética. Continuando la travesía por la memoria y sus diversos matices, se observa que la infancia es uno de los tópicos destacados. En "Refugio" de *Qué es lo vivido* se enfatiza la experiencia vital en contraste con el dolor y la cercanía de la muerte. El poema se vuelca sobre la memoria de la figura materna:

Mi madre busca dónde refugiar su vejez
Vino de una ciudad en donde el viento canta.

En donde el frío es sólo un obstáculo digno de enfrentar
y vencer.

Ahora tiene frío hasta los huesos, en esta capital en donde
el frío
es lo de menos
entre todo lo que se tiene
que temer.

Permanece mi madre largas horas contemplando el jardín,
desde su silla donde se acuna a veces,
desde la línea leve que divide el principio
del fin.

Al contemplar un árbol el ramaje de su infancia
reverdece
y recuerda que de niña escaló el árbol, y al levantar los ojos
casi cae ante el temor del cielo
profundo.

(Castro, 2007, p. 141)

El texto ofrece un tratamiento interesante sobre el tema porque trasluce un ejercicio doble que estriba en visitar la memoria desde la voz poética y desde la memoria de una *otra* representada, la madre. Ambas presencias se interrelacionan en el poema, conjugando tiempos y vivencias: el presente de la enunciante lírica y su audacia —gracia de la poesía— de internarse en los recuerdos de la madre.

En palabras de Braunstein (2008), comprendemos que la memoria, colectiva o personal, no necesariamente se manifiesta de principio a fin, sino que juega, da saltos temporales, recrea momentos: “La memoria, contrariamente a lo que se cree, no retrocede, sino que adelanta en el tiempo; la escritura se hace desde el anticipado final; la vida corre por delante de sí misma: se precipita hacia su punto de basta” (p. 87). El poema insinúa el final mediante la vejez y el temor: “Mi madre busca dónde refugiar su vejez” y, luego de remontarse a la procedencia de esta figura, recrea su presente marcado por el frío en los huesos.

En la tercera estrofa la memoria sobreviene en la observadora y la observada, la primera es la voz poética; la segunda, la madre. Desde nuestra lectura, el poema plantea la contemplación como un mecanismo que activa la memoria. Apreciamos nuevamente el juego temporal y sobre todo la certeza de la finitud: “Permanece mi madre largas horas contemplando el jardín, / desde su silla donde se acuna a veces, / desde la línea leve que divide el principio / del fin” (p. 141). Algunas características del poema como el largo aliento, el tono coloquial proclive a lo narrativo y descriptivo, además de sus imágenes en apariencia cotidianas que involucran, a la vez, acciones reflexivas y meditativas, otorgan expresividad a la memoria aludida.

Otro tópico decisivo es la infancia. Vemos el ejercicio heroico de la poeta al trasladarse a la remembranza ajena, la de la infancia de la madre: “y recuerda que de niña escaló el árbol, y al levantar los ojos / casi cae ante el temor del cielo / profundo” (p.141). La poesía de Dolores Castro nos da pie, igualmente, para pensar en la escritura en vínculo con la memoria y la infancia. En las célebres cartas que Rilke dirigió a Franz Kappus a principios del siglo XX, subrayamos su recomendación de tener a la infancia en gran valía para el quehacer artístico, puesto que posibilita el viaje interior, la exploración del recuerdo:

Y aun cuando usted se hallara en una cárcel, cuyas paredes no dejasen trascender hasta sus sentidos ninguno de los ruidos del mundo, ¿no le quedaría todavía su infancia, esa riqueza preciosa y regia, ese camarín que guarda los tesoros del recuerdo? (Rilke, 2011, pp. 15-16)

El poema de *El corazón transfigurado* y “Refugio” nos muestran dos facetas de la memoria: la mítica y la íntima. Esta última explora los recuerdos de la voz poética y los de la madre. Distinguimos ahora entre la memoria y el recuerdo. Para Braunstein (2008), la primera “puede guardarse en los archivos de acceso más o menos público. El recuerdo [...] es, en cambio, privado, intransferible, resultado de una elaboración personal a partir de un acontecimiento supuestamente pasado” (p. 91).

Extrapolando los conceptos a esta propuesta interpretativa, consideramos que la memoria y el recuerdo se entrelazan. Por otra parte, la memoria, como la concibe Braunstein (2008), se realza en el poema que interpela a una conciencia colectiva (de *El corazón transfigurado*) y se posiciona como una voz mítica. “Refugio”, en cambio, lanza la disyuntiva ante la participación de la voz poética o la voz autoral porque lo evocado pertenece más bien al recuerdo; indudablemente el texto posee virtudes artísticas y, por tanto, aunque se traten de recuerdos *reales* no deja de ser un poema.

Finalmente, en *Oleajes* (2003) vemos la recurrencia de la memoria en una voz que le canta al pasado con una dosis de melancolía. Los poemas condensan la idea de la fugacidad de la existencia revelada a través de la voz poética. Nos detendremos en el

poema “Fugas” porque hace evidente la amalgama del yo poético y el autoral o, si lo admitimos categóricamente, la voz de Dolores Castro que reflexiona, desde su poesía, sobre lo vivido y la ilusión de esquivar los límites del tiempo a pesar de ser intrínseco a lo humano. Queda, nos dice Lolita, la memoria:

Qué significa alejarse
si el movimiento arrastra con el tiempo vivido
y cada quien lleva su carga.

Escapar, escaparse,
si se pudiera.

Cada quien con su tiempo bebido a sorbos,
su tiempo huracanado que algo arrastra
y algo incrusta para siempre en la memoria.

(Castro, 2018, p. 75)

Conclusiones

La memoria establece lazos líricos entre Griselda Álvarez y Dolores Castro. Si sumamos al análisis otras voces de escritoras próximas en generación y en trayectorias, ¿será la memoria un motivo constante? Es probable que el tópico sobresalga por una serie de circunstancias que se relacionan, en primer lugar, con la posibilidad que otorga la poesía de transmitir, mediante el recurso estético, el universo interior de quien escribe. Así lo concibe Beristáin y, desde la clave de género, Sara Sefchovich. Del mismo modo, el recorrido analítico nos ha llevado a pensar en la práctica de la escritura, específicamente, en la poesía como un género idóneo para dar orden, viveza y estética a todas aquellas experiencias valiosas.

Subrayamos algunas coincidencias en las carreras literarias de Griselda y Dolores: las dos se formaron en la UNAM en diferentes momentos y de manera incansable se abocaron a la literatura; en el caso de Griselda Álvarez, también a la política. Son figuras clave de la cultura mexicana del siglo XX por su incursión decidida en la escritura frente a un panorama mayoritariamente masculino; con seguridad alentaron vocaciones de otras mujeres. Se desenvol-

vieron en escenarios que, en ese entonces, tampoco gozaban de alta participación femenina. La primera gobernadora que hubo en México fue Griselda Álvarez, en Colima; Dolores Castro, además de ejercer la docencia, fundó Radio UNAM.

Confirmamos que la memoria, en Griselda y en Dolores, es un motivo temático; en ambas aflora de manera sugerente. En ellas, el encuentro con la memoria adquiere diversos matices que confluyen en la añoranza y, como se mencionó, en la reinterpretación del tiempo donde impera el tono mítico. Lo último se refleja en los siguientes versos griseldianos: “Amado, ven, asómate al principio del mundo. / Somos los mismos, mismos de hace cincuenta mil años. / Somos aquéllos, éstos, los de allá, los de siempre...” (1997, p. 9). Dolores Castro escribe en *El corazón transfigurado*: “Ha gastado la lluvia mis angulosos bordes, / mis huesos han bebido de las constelaciones / habito como musgo en las manos del tiempo / y siento mi ceniza que se desprende y cae” (Castro, 2018, p. 109).

Otro espectro de la memoria en las poetisas es el recuerdo, aquello que cobija lo autobiográfico. Griselda Álvarez cultivó el género de la memoria en su narrativa ofreciendo pasajes de diferentes etapas de su vida, nos referimos a *La sombra niña* y *Cuesta arriba*. En sus versos, la memoria recobra la conciencia del olvido, del paso del tiempo y de la voz lírica frente a la Historia, así como su propensión hacia el erotismo y el humor. En el poema de Dolores Castro, “Elegía a Javier Peñalosa”, dedicado a quien fuera su esposo, advertimos la añoranza, el aferrarse a un pasado que alivia, un poco, la soledad. Asimismo, “Fugas” apunta a la toma de conciencia de lo vivido.

Los trabajos citados revelan cuán importante es la memoria autobiográfica en el quehacer literario, lo que lleva a preguntarnos hasta dónde los textos pueden dejar de recuperar elementos de la realidad. Con Ricoeur, asumimos a la obra artística como una re-escritura de la memoria. Sigamos con atención las rutas poéticas que trazaron Griselda Álvarez y Dolores Castro; hallaremos en la memoria y el recuerdo una manera de hacer de la escritura, una experiencia del tiempo y de la vida.

Referencias

- Álvarez, G. (1997). *Letanía erótica para la paz*. Gobierno del Estado de Colima / Instituto Colimense de Cultura.
- Álvarez, G. (1997). *Sonetos terminales*. Fondo de Cultura Económica.
- Álvarez, G. (1992). *Cuesta arriba. Memorias de la primera gobernadora*, Universidad de Colima / Fondo de Cultura Económica.
- Álvarez, G. (1974). *10 mujeres en la poesía mexicana del siglo XX*. Departamento del Distrito Federal / Secretaría de Obras y Servicios.
- Béguin, A. (1986). *Creación y destino I. Ensayos de crítica literaria*. (Selección y notas P. Grotzer. Trad. Mónica Mansour). Fondo de Cultura Económica.
- Beltrán-Jaimes, J. O., Moreno, N., Polo, J., Zapata, M. y Acosta, M. (2012). Memoria autobiográfica: un sistema funcionalmente definido. *International Journal of Psychological Research*, 5 (2), 108-123. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5134694>
- Beristáin, H. (1989). *Análisis e interpretación del poema lírico*. Universidad Autónoma de México.
- Braunstein, N. (2008). *La memoria, la inventora*. Siglo XXI.
- Casar, E. (2011). *Para qué sirve Paul Ricoeur en crítica y creación literarias*. Universidad Iberoamericana.
- Castro, D. y Mestries, F. (2007). *La vida perdurable*. Editorial Praxis.
- Castro, D. y Mestries, F. (2018). *Río memorioso. Obra reunida*. Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Dejanon, P. A. (2010, julio-diciembre). Poesía y memoria. *Escritos*, 18 (41), 480-491.
- Espinasa, J. M. (2015). *La literatura mexicana del siglo XX*. El Colegio de México.
- González F, J. M. (2019). *Griselda Álvarez Ponce de León. Monografía de la escritora*. Instituto Griselda Álvarez.
- Kandel, E. R. (2007). *En busca de la memoria Nacimiento de una nueva ciencia de la mente*. (Trad. Elena Marengo). Katz.
- Pareyón, G. (2007). *Diccionario enciclopédico de música en México* (Tomo 1), Universidad Panamericana.
- Piñón, N. (2006). *La seducción de la memoria*. Presentación de A. Castañón. (Pról. de Inés Sáenz). Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey/ Fondo de Cultura Económica.
- Portellano, J. A. (2005). *Introducción a neuropsicología*. McGraw-Hill.
- Quezada, C.S. (2017). La muerte como presencia en la obra de Griselda Álvarez. *Álabe*, 16, 1-18. [www.revistaalabe.com] <https://doi.org/10.15645/Alabe2017.16.7>

- Ricoeur, P. (2010). *La memoria, la historia, el olvido*. (Tr. Agustín Neira). Trotta.
- Rilke, R. (2011). *Cartas a un joven poeta*. (Ed. de Vicente Quirarte). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sefchovich, S. (2021). *Del silencio al estruendo: cambios en la escritura de las mujeres a través del tiempo*. Universidad Nacional Autónoma de México. <https://elibro.net/es/ereader/ucol/187483?page=30>

El mar como puente en la poesía de Dolores Castro y Efrén Rodríguez

Omar David Ávalos Chávez
Karla Janett Andonegui Cruz
Universidad de Colima

Introducción

A lo largo de su existencia el ser humano ha buscado, y encontrado a su alrededor, elementos de la naturaleza que ha transformado en imágenes y metáforas a través del lenguaje. La poesía se ha convertido en el principal medio donde éstas se vuelven recurrentes, siendo el mar uno de los elementos que contienen una multiplicidad de sentidos y significados.

Es por ello que en este capítulo analizaremos las imágenes del mar en Dolores Castro y Efrén Rodríguez. Pondremos en diálogo los poemas de Castro: “Fugas”, “Destino”, “Océano” y “Reflejos”, tomados de la antología *Río memorioso* (2018); y de Rodríguez consideramos los poemas “10” y “11”, de *Cancionero marino* (2017). Con esto buscamos exponer la forma en que ambos poetas mexicanos coinciden en simbolizar el mar, lo recontextualizan y construyen una estética de la añoranza, en la que destacan el recuerdo y el abismo del silencio como ejemplo de lo inasible y el peligro que acecha, de lo que no puede verse.

Para fundamentar nuestro análisis, utilizaremos la noción de metáfora viva de Paul Ricoeur y los conceptos de agua y agua violenta de Gaston Bachelard, tomados de su libro *El agua y los sueños*, así como los símbolos del agua, la sal y mar del *Diccionario de símbolos* de Jean Chevalier. Estos nos ayudarán a identificar y

esclarecer el sentido que ambos poetas construyen, cuando recurren a estas imágenes para enunciar, implícitamente, una estética de la nostalgia.

El agua según Bachelard y Chevalier

El agua es un elemento primigenio que permite la vida, una fuerza natural que ha sido tomada en la literatura como un concepto que oscila entre connotaciones negativas y positivas. Por un lado, está el agua purificadora y dadora de vida, a la que se le atribuye un significado renovador; por el otro, está el agua destructora o sucia, asociada con la muerte.

Dentro de la poesía, este elemento se convierte en un espejo a través del cual, de acuerdo con Bachelard, reconocemos: “un tipo de intimidad, intimidad muy diferente de las sugeridas por las ‘profundidades’ del fuego o de la piedra” (2003, p. 14). Es decir, este elemento nos permite acercarnos a la esencia del ser, una intimidad en la cual podemos conocernos, a veces con felicidad a veces con dolor, debido a su naturaleza cambiante.

Es a través de esta intimidad que poco a poco transforma al individuo, que el agua se consagra como un elemento transitorio: “El agua se transforma así, poco a poco, en una contemplación que se profundiza, en un elemento de la imaginación materializante” (Bachelard, 2003, p. 23). Chevalier también, en su *Diccionario de símbolos* (1988), habla sobre las aguas como un elemento de reflexión, y afirma que “representan la infinitud de lo posible, contienen todo lo virtual, lo informal, el germen de los gérmenes, todas las promesas de desarrollo, pero también todas las amenazas de reabsorción” (p. 52).

En este punto encontramos una coincidencia significativa relacionada con lo que Bachelard (2003) propone, sobre todo acerca de la cualidad introspectiva del agua en la que podemos nacer o morir, acto que nos devuelve al origen para transformarnos, ya sea para bien o mal. Ambos autores coinciden al marcar la diferencia en el significado del agua, dependiendo de la forma en que es representada. Una coincidencia que nos ayudará a definir más adelante estas imágenes del mar.

Bachelard (2003) nos explica las características superficiales y profundas del agua; por un lado, están las *superficiales*: “las aguas claras, las aguas brillantes que ofrecen imágenes fugitivas y fáciles” (p. 22), en las que —como su nombre lo dice— encontramos los aspectos más visibles, más fáciles de vislumbrar; una superficie donde el sujeto puede contemplarse sin sumergirse en él mismo. Y por el otro las *profundas*, aquellas que esconden en su oscuridad aspectos del inconsciente. Lo escondido, a lo que tememos o no logramos convertir en un agua más clara, más superficial; es un agua oscura que da una sensación de inseguridad: “Porque lo que habla en el fondo de los seres, desde el fondo de los seres, lo que habla en el seno de las aguas, es la voz de un remordimiento” (p. 108), que contiene todo aquello a lo que no podemos enfrentarnos.

Chevalier nos habla acerca del agua pura que proviene de la lluvia, agua abundante, y el agua amarga que representa lo opuesto:

Símbolo de la dualidad de lo alto y lo bajo: aguas de lluvia, aguas de los mares. La primera es pura, la segunda es salada. Símbolo de vida: pura, es creadora y purificadora [...]; amarga, produce maldición [...]. Los ríos pueden ser corrientes benéficas, o dar abrigo a monstruos. Las aguas agitadas significan el mal, el desorden. (1988, p. 56)

Podemos observar entonces en este carácter ambivalente del agua, una aproximación para definir la imagen del mar. Para Chevalier, el agua salada es amarga, no permite la fecundación y “representa el curso de la existencia humana y las fluctuaciones de los deseos y sentimientos” (1988, p. 59). El mar es símbolo, también un camino, una prueba que el ser humano debe superar, en la cual se enfrentará a lo escondido en su profundidad: “La región submarina se convierte así en símbolo de lo subconsciente” (p. 59), lo que nos acecha que emerge desde lo profundo, creando corrientes, olas, que anuncian remordimientos o dolor. Las olas se convierten entonces en imágenes que evocan monstruos que acechan en esta agua salada:

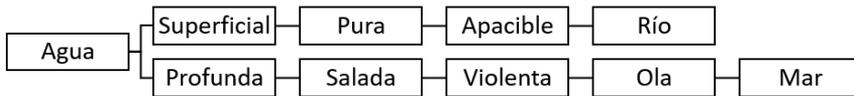
Las olas levantadas por la tempestad han sido comparadas también con dragones de las profundidades. Simbolizan entonces las irrupciones repentinas de lo incons-

ciente, otra masa de orden psíquico, de engañosa inercia, lanzada por las pulsiones instintivas al asalto del espíritu, del yo pilotado por la razón. (Chevalier, 1988, p. 774)

En lo anterior, encontramos manifestados pensamientos, miedos, rencores que se vuelven una prueba o viaje en el cual el ser humano debe enfrentarse, morir para renacer, neutralizándose y complementándose. Con la imagen de la ola vinculamos el concepto de Bachelard acerca del agua violenta: “El mar no es un cuerpo al que se ve, ni siquiera un cuerpo que abrazamos. Es un medio dinámico que responde a la dinámica de nuestras ofensas” (2003, p. 251). Ello sitúa a este elemento relacionado con nociones de poder, derrota y victoria; se vuelve un agua violenta en la que el humano entra en conflicto para poder salir y renovarse, victorioso, de aquello que lo acecha.

Para adentrarnos en una definición más clara debemos entender el siguiente cuadro:

Cuadro 1. Niveles de definición



Fuente: Elaboración propia.

Tomar las definiciones de Bachelard y Chevalier acerca de la forma en que el agua es presentada nos permiten identificar las imágenes relacionadas con el mar. En primer lugar, lo salado y el movimiento violento de las olas anuncian un mar agitado; este mar, en su vasta inmensidad, está conformado por un agua profunda. Es así como determinamos este elemento con carácter introspectivo en dos cualidades: lo superficial que anuncia con violencia un peligro (ola) y lo profundo salado que nos sumerge en la inseguridad y, al ser una imagen de agua, este puede presentar una superación/victoria o un ahogo. El mar a menudo es tomado como metáfora de lo inmenso, lo infinito y las pasiones, Chevalier lo define como: “símbolo de la dinámica de la vida. Todo sale del mar y todo vuelve a él” (p. 689).

Este carácter ambivalente es útil en el discurso metafórico de la poesía, pues como señala Paul Ricoeur acerca de la función poética en el poema: “Lo que sucede en la poesía, no es la supresión de la función referencial, sino su alteración profunda por el juego de la ambigüedad” (2001, p. 296). En Ricoeur la referencia es un aspecto que constituye el lenguaje en prosa del poema, ya que este:

[...] es una larga oscilación entre el sentido y el sonido. [...] la poesía convierte el lenguaje en material, labrado para sí mismo; este objeto sólido «no es la representación de algo, sino de sí mismo». En efecto, el juego de espejos entre el sentido y el sonido absorbe en cierto modo el movimiento del poema que no se entrega hacia afuera sino hacia adentro”. (p. 297)

La metáfora, entonces, permite en el poema utilizar imágenes reales para referenciar un sentido más allá que sólo el significado de la palabra en sí, logrando un significado más profundo ante este lenguaje sensible. Lo que, en este caso, relacionando todo lo anterior, observamos que las imágenes de movimiento, la profundidad y el carácter salado son palabras que se utilizan en los poemas para hacer una asociación con el mar.

Análisis

Entre la poesía de Dolores Castro y Efrén Rodríguez podemos observar un diálogo que empieza en los títulos de los poemarios de donde se realizó la selección: *Oleajes* (2018) y *Cancionero marino* (2017). En primera instancia los relacionamos con el elemento del agua y la imagen del mar de forma implícita. Este primer acercamiento nos permite ubicar a los poemas en un contexto donde veremos que el mar “simboliza el mundo y el corazón humano en cuanto sede de las pasiones” (Chevalier, p. 690), pasiones que nos muestran los autores a través de su poesía como lo veremos a continuación. Iniciamos como el poema “10” de Rodríguez y “Fugas” de Castro.

<p>10</p> <p>No te detengas, niño el mar ya casi pisa tus pies</p> <p>¡Corre! ¡vuela! No te detengas</p> <p>Si lo haces Te alcanzará sin remedio</p> <p>Y te convertirás En un niño de sal. (Rodríguez, 2017, p. 16)</p>	<p>Fugas</p> <p>Qué significa alejarse si el movimiento arrastra con el tiempo vivido y cada quien lleva su carga.</p> <p>Escapar, escaparse si se pudiera.</p> <p>Cada quien con su tiempo bebido a sorbos, su tiempo huracanado que algo arrastra y algo incrusta para siempre en la memoria. (Dolores, 2018, p. 75)</p>
--	--

En el primer poema de Efrén Rodríguez encontramos una voz lírica que se dirige a un infante, advirtiéndole sobre lo cerca que está del mar y que, si lo alcanza, se convertirá en sal; mientras que en el segundo poema de Dolores Castro, la voz lírica se cuestiona acerca de la posibilidad de huir de una carga que se arrastra y se mantiene dentro sí mismo. En ambos poemas el tema de la huida/escape crea una conexión: en el primero lo encontramos en la primera, tercera y cuarta estrofa: “No te detengas, niño (...) ¡Corre! ¡vuela! / No te detengas” (p. 16), mientras que en el segundo lo encontramos en la primera, cuarta y quinta estrofa: “Qué significa alejarse (...) Escapar, escaparse / si se pudiera” (p. 75).

En ambos el sentido de eludir lo inevitable, la advertencia y el cuestionamiento surge a partir de los elementos del mar. En el caso del primer poema, de forma explícita en la segunda estrofa: “el mar ya casi pisa tus pies”; mientras que en el segundo, se da en la primera, segunda y tercera estrofas: “Qué significa alejarse / si el movimiento arrastra con el tiempo vivido / y cada quien lleva su carga.”, y en la sexta y séptima estrofa: “Cada quien con su tiempo bebido a sorbos / su tiempo huracanado que algo arrastra” (p. 74). El mar es anunciado como movimiento que, como bien indica Chevalier, nos habla de: “un estado transitorio entre los posibles aún informales y las realizaciones formales, una situación

de ambivalencia que es la de la incertidumbre, de la duda, de la indecisión y que puede concluirse bien o mal” (1988, p. 689), un ir y venir.

Se trata de un mar que acecha y del que se tiene que advertir al infante, pues puede transformarlo en sal, debido a un “agua de amargura [que] se opone al agua clara fertilizante” (Chevalier, 1088, p. 907). La advertencia de esta voz lírica hacia el infante es acerca de lo que puede llegar a transformarlo, evocando a la niñez; es el miedo el que lo impulsa para que advierta sobre la amargura. Esto le da al mar un sentido negativo, de transición, al intuir que puede perder algo como su inocencia.

En el segundo poema encontramos que el agua en movimiento arrastra una carga que no es capaz de ser olvidada, esto nos permite asociarla con la imagen de una ola y a la vez con el mar. Chevalier también nos dice que “las olas simbolizan el principio pasivo, la actitud de quien se deja llevar, que va a merced de las olas. Pero las olas pueden ser levantadas con violencia por una fuerza extraña. Su pasividad es tan peligrosa como la acción incontrolada” (1988, p. 774).

Esta ola, este movimiento, se nos presenta inicialmente de forma pasiva y conforme avanza tomará la fuerza de un huracán, de algo que se resiste a estar quieto, a ser olvidado, algo inevitable de lo que no se puede escapar; el paso del tiempo evoca el recuerdo, un recuerdo de sal, amargo o doloroso, pero siempre constante. En ambos poemas la imagen de la ola nos anuncia una maldición, una pesadez, la infertilidad que trae —a través de una metáfora en forma de ola que arrastra una carga— un destino del que se quiere escapar, un evento sobre el que la voz lírica advierte y cuestiona para evitarlo, que a la vez se presenta como un conflicto que debe ser superado. Veamos ahora lo que ocurre en el poema “11” de Efrén, y “Destino” de Dolores Castro.

<p>11</p> <p>Por la ventana del sueño de la tarde escapan las olas de los monstruos marinos siempre acechantes con sus fauces abiertas y abismales.</p> <p style="text-align: right;">(Rodríguez, 2017, p. 17)</p>	<p>Destino</p> <p>Lejos, por la ventana ¿quién ha visto la cara del destino? Vienen y van los días, nada asoma.</p> <p>La ondulación fue aire sobre agua, de lo que hay no sabemos.</p> <p>Un latido de agua, un eslabón de agua, una ola, una estela, una raya en el agua.</p> <p style="text-align: right;">(Castro, 2018, p. 72)</p>
--	---

En estos poemas encontramos las imágenes del agua y del mar más explícitas: la voz lírica es una voz que contempla a lo lejos. Ambos autores utilizan la palabra ventana en su primera estrofa para contemplar un destino en el mar. Al respecto, Bachelard reflexiona: “desaparecer en el agua profunda o desaparecer en un horizonte lejano, asociarse a la profundidad o a la infinitud; tal es el destino humano que busca su imagen en el destino de las aguas” (2003, p. 25). Es decir, este mar es un agua profunda en la cual el ser humano busca introspección, intimidad, como mencionamos anteriormente.

También encontramos la imagen de la ola y podemos encontrar esta coincidencia en el caso de la tercera estrofa de cada poema: “escapan las olas” (p. 17) en el poema de Efrén Rodríguez, y “Vienen y van los días,” (p. 72) en el de Dolores Castro. Estas olas son un avistamiento violento, en el caso del primer poema, y en el segundo es uno más tranquilo; sin embargo, la incertidumbre y los monstruos marinos son elementos que coinciden con las olas, sobre todo si tomamos en cuenta lo que el *Diccionario* de Chevalier explica sobre ambos:

Las olas levantadas por la tempestad han sido comparadas también con dragones de las profundidades. Simbolizan entonces

las irrupciones repentinas de lo inconsciente, otra masa de orden psíquico, de engañosa inercia, lanzada por las pulsiones instintivas al asalto del espíritu, del yo pilotado por la razón (1988, p. 774).

Las olas permiten que tengamos la noción de que algo está perturbando el agua superficial: en este caso, las olas anuncian un mal, por lo que habrá que considerar eso que habita en el agua profunda; el fondo marino se convierte en el inconsciente de la voz lírica en ambos poemas, donde se mezcla la ensoñación e infinitud que se contempla a través de esa ventana. Rescatamos también la noción del mar acechante, en el que se esconden el dolor o los recuerdos convertidos en monstruos: “de lo que hay no sabemos” (2003, p. 72), el miedo a lo desconocido.

Al respecto, Bachelard indica que “gracias a la sensibilidad, la ambivalencia especial de la lucha contra el agua, con sus victorias y sus derrotas, se inserta en la ambivalencia clásica de la pena y de la alegría” (2003, p. 253). Por esta razón asociamos estas olas, este mar, con un agua violenta que anuncia lucha, un destino a superar, que puede ser feliz o melancólico, y que provoca la incertidumbre.

En esta contemplación en profundidad, el sujeto también toma conciencia de su intimidad [...]. Delante del agua profunda, eliges tu visión; puedes ver, según te plazca, el fondo inmóvil o la corriente, la orilla o el infinito; tienes el ambiguo derecho de ver y de no ver (2003, p. 83).

El mar también se torna agua profunda en la cual el ser humano se contempla, se transforma en un agua de muerte: “el agua, sustancia de vida, es también sustancia de muerte para la ensoñación ambivalente” (2003, p. 114). Esta contemplación sobre el agua violenta en la que acechan los monstruos se convierte en una muerte metafórica del sujeto lírico en ambos poemas. También en los poemas “Océano” y “Reflejos”, de Dolores Castro encontramos la importancia de esta imagen.

Océano	Reflejos
<p>Sin límites visibles: desde el superficial ir y venir coronado de espuma al espejear hasta el intensísimo silencio inmóvil allá en el abismo:</p> <p>Océano horizontal y vertical, incierto, destino sólo mío. (Castro, 2018, p. 78)</p>	<p>Bullir, palabra antigua como mi recuerdo. Búllete, decía la madre de mi madre, mujer traslúcida y bullente como el hervor del agua. Esa palabra del español antiguo parecía elevarse, fluir en el espacio de la niña que observa cómo vuelan las moscas en vez de acomodarse a servir. El vuelo de las moscas, el vuelo de las niñas, con espacio más amplio pero sin alas, huye por los aromas, intenta no caerse del nido y elevarse mientras escucha, o se contempla en el charquito que dejó la lluvia en el patio. ¡Búllete, niña, acomédete, búllete. No te quedes allí!</p> <p>¿Bullirse, o reflejar el torrente del mundo? (Castro, 2018, p. 97)</p>

Aquí la imagen del agua se nos presenta de forma explícita, puesto que las palabras “Océano” y “Reflejos” convergen en el sentido de ser un espejo, una introspección anunciada a través de las primeras estrofas de cada texto, “sin límites visibles” (p. 78) y en el caso del segundo poema la palabra bullir. El tema de ir más allá de lo establecido, transgredir lo impuesto y ser dueños de sí mismos es lo que vincula a ambos poemas.

En el caso del primer poema, se utiliza el sentido del agua como un agua profunda que, como hemos establecido, es un agua que permite conocer el inconsciente: “hasta el intensísimo silencio / inmóvil / allá en el abismo” (p. 78); sin embargo, este océano del que se habla va desde lo superficial hasta la parte más oscura donde están las aguas pesadas, pero hay un sentido de aceptación ante el inmenso océano que se presenta ante esta voz lírica:

Hay de veras entre el universo y el hombre una correspondencia extraordinaria, una comunicación interna, íntima, sustancial. Las correspondencias se anudan en instantes raros y solemnes. Una meditación íntima ofrece una contemplación en la que se descubre la intimidad del mundo. La meditación con los ojos cerrados y la contemplación con los ojos abiertos tienen a veces la misma vida. (Bachelard, 2003, p. 259)

La correspondencia y comunicación surgida mediante la contemplación de las imágenes del agua, en el caso del primer poema, quedan manifiestas en las últimas tres estrofas: “Océano / horizontal y vertical, incierto, destino / sólo mío” (p. 78). Esta correspondencia surge también a partir de la aceptación del silencio que ofrecen estas aguas profundas que Bachelard menciona: “Hay que responder al mal con la maldición; todo lo que gime en nosotros y fuera de nosotros debe ser golpeado con la maldición del silencio” (2003, p. 108). Aceptar el destino que ofrece el agua, de forma superficial y profunda, hace que la voz lírica del poema confronte al mar: “la resistencia al mar ofrecerá sus imágenes a la resistencia contra los hombres” (2003, p. 273); sin embargo, al no hacerlo se transforma en un ser renacido.

En el caso del segundo poema, se trata del agua superficial, aunque mantiene el sentido de búsqueda, no tan profunda como en

el primer poema, pero comparten el sentido de la imagen de la ola: “bullente como el hervor del agua” (p. 97). Esto puede relacionarse con la segunda y tercera estrofa del primer poema: “desde el superficial ir y venir / coronado de espuma al espejear” (p. 97). Esta ola, sin embargo, nos anuncia un agua más superficial. Bullir es una palabra que se liga con lo líquido, con la movilidad, con elevarse de la superficie, como la imagen de la espuma del mar que surge por el movimiento de las olas.

Cuando llegamos a la última estrofa: “¿Bullirse, o reflejar el torrente del mundo?” (p. 97), ya hemos hablado acerca de la ambivalencia del agua, acerca de las aguas del cielo y las de la tierra, acerca de su fertilidad o infertilidad en el ser humano, pero “todos esos reflejos y todos esos objetos de la profundidad lo ponen en el camino de las imágenes, dado que de ese matrimonio del cielo y del agua profunda nacen metáforas a la vez infinitas y precisas” (Bachelard, p. 85). Pero ¿es posible escapar o es preferible quedarse a contemplar en la infinidad de las aguas del mar? Este es el dilema al que se enfrenta la voz lírica; la prueba que se le advierte a la niña, cuando se le pide que se bulla, que se eleve más allá. La evocación de la niñez, a la que se le incita a ser libre, busca su reflejo en un charco de agua: “o se contempla / en el charquito que dejó la lluvia / en el patio” (p. 97).

Al respecto, y sobre esta búsqueda del reflejo en el agua, Bachelard explica que “el agua sirve para naturalizar nuestra imagen, para concederle algo de inocencia y de naturalidad al orgullo de nuestra íntima contemplación” (p. 39). No obstante, el tema de la huida o el escape está presente también y vincula a este poema con el poema “10” de Efrén Rodríguez mostrado al principio:

<p>No te detengas, niñoito el mar ya casi pisa tus pies ¡Corre! ¡vuela! No te detengas. (Rodríguez, 2017, p. 16)</p>	<p>¡Búllete, niña, acomédete, búllete. No te quedes allí! (Castro, 2018, p. 97)</p>
--	---

En los dos poemas encontramos la advertencia restrictiva sobre la libertad en esta imagen de la ola, del mar que acecha a la infancia, orillándolos a buscar una vía de escape:

Esa palabra del español antiguo
parecía elevarse, fluir en el espacio
de la niña
que observa cómo vuelan las moscas
en vez de acomedirse
a servir.

(Castro, 2018, p. 97)

El ignorar lo que debe hacer y entretenerse con el vuelo de las moscas es una señal de resistencia, una lucha por permanecer siendo niña: “la resistencia al mar ofrecerá sus imágenes a la resistencia contra los hombres” (Bachelard, p. 273). El mar se convierte entonces, en los dos poemas, en un destino para estas voces, del cual deben escapar. Durante esta labor, el agua salada, amarga, amenaza la infancia que busca insistente la libertad, bullirse, volar, correr de las olas que se anuncian para mantener la niñez.

Caemos en cuenta, entonces, que la memoria, la evocación de la infancia, el deseo de huida y el temor son temas recurrentes en ambos poetas. La insistencia de ver el mar, a partir de la orilla, como un umbral de algo amenazante en sus olas y aterrador en sus profundidades, construye un sentido de añoranza y transformación. De esta forma ambos poetas coinciden en tomar el mar como una metáfora de incertidumbre —lo cual armoniza con el carácter ambiguo del agua como elemento—, que vislumbra una transformación de la niñez, una muerte y un renacimiento al vencer el miedo de lo que acecha.

Determinamos entonces que el océano se convierte en una figura en ambos poetas; abre un puente y pone en diálogo la coincidencia en el uso de la metáfora del mar como recurso para anunciar el miedo hacia la pérdida, recurriendo a la niñez como un estado vulnerable en el que se contemplan cambios convertidos en monstruos marinos que acechan en las profundidades. La memoria entonces se vuelve un ir y venir, una ola que trae el constante recuerdo de una pesadez que influye en la percepción de este mar, logrando así un diálogo en torno a sus imágenes.

Conclusiones

Por su sentido, significado o red de significaciones, el agua ha adquirido una importancia relevante, no sólo en la historia de la humanidad, sino en las distintas expresiones artísticas que la refieren. En el caso de la literatura que nos ocupa, el agua como elemento natural se configura usando el concepto del mar y la ola; pues, dependiendo de su representación, los significados que adquiere o le son atribuidos se apegan a las necesidades del sentimiento a transmitir. Como hemos visto en los poemas analizados, la convivencia con el agua, particularmente con aquella que se encuentra en los océanos, mares, implica una relación muy íntima, puesto que, tanto Dolores Castro como Efrén Rodríguez, asignan a ellos varios recuerdos mediante la voz lírica, misma que nos presenta la implícita forma en que se configura la memoria. Esta intimidad transforma al sujeto lírico en el poema mediante el mar: ya sea un pretexto para huir, un medio por el cual el crecimiento se verá trunco o también una condensación para monstruos e infinidad de recuerdos.

A ello se suma lo sugerido por Bachelard (2003), en el sentido de que el agua y sus significados pueden ayudarnos a transmitir sensaciones, mensajes e ideas, para clasificarles o compararlos con la forma en que los recuerdos que presentan Castro y Rodríguez modelan la recepción del mensaje, por lo que hablamos de mayor carga de sentido y contextual. Para ello es importante recurrir a quienes han incursionado antes en esta temática. Por eso es vital apelar a lo que Chevalier ha logrado reunir sobre el agua en su *Diccionario de símbolos* (1988), ya que es clave en la interpretación que podamos dar a los poemas.

Lo anterior nos dicta que sí existe una variante en el significado del agua, pues su descripción y presencia en los textos determina el mensaje, el cual, al ser un lenguaje en prosa, adquiere un carácter referencial que permite, como lo señala Ricoeur (2001), a través de lo sensible, un juego en el significado de las palabras, lo que abre camino a la interpretación de la manera en que ambos poetas recurren a las imágenes del mar en estos poemas revisados. Así, hemos podido ver cómo el agua, en específico las imágenes relacionadas con el mar, se convierte en un elemento de introspección; es la intimidad en la cual el ser humano puede encontrar

dolor o consuelo. Pero si ésta es un agua superficial, quiere decir que el ser apenas puede ver un reflejo de su persona; en cambio, si es un agua profunda, encontrará sus miedos, una oportunidad de abstraerse a sí mismo.

Dentro de la poesía tanto, de Dolores Castro como de Efrén Rodríguez, logramos ver una correspondencia en cuanto las metáforas del mar, a través de las imágenes recurrentes del océano y las olas. Este mar que nos presentan ambos poetas tiende a tener connotaciones negativas: uno de agua violenta que amenaza con transformar a quien toca, o una versión que guarda una amargura que puede llegar a infertilidad el alma, despojándola de su libertad, que representa lo inevitable, una intimidad que puede ser dolorosa por el miedo de llegar a perder la inocencia.

Para los poetas, el mar es ese destino amargo que debe afrontar la niñez, el transformarse en un adulto que se advierte para de alguna manera librarse de él, tomándola asimismo como algo a lo que hay que proteger, mantenerse fiel y no soltarla. Sin embargo, también podemos ver que las aguas profundas de este mar permiten conocer los miedos y la oportunidad de enfrentarse a ellos, a través de una muerte y un renacimiento. Las dudas e indecisiones pueden ser enfrentadas y aceptadas, contemplando así este mar desde su infinidad.

La imagen del mar, en este sentido ambivalente, permite entonces un diálogo entre la poesía de Dolores Castro y Efrén Rodríguez, poetas en quienes observamos este sentido de vida y muerte, y en cuya obra vemos una estética de la añoranza, del recuerdo, en el que la inocencia (infancia) se ve amenazada por el temor a sumergirse en el agua profunda (inconsciente), en la cual se puede morir (convertirse en sal) o renacer superando la amargura.

Referencias

- Bachelard, G. (2003). *El agua y los sueños*. Fondo de Cultura Económica.
 Castro, D. (2018). *Río memorioso. Obra reunida*. IMAC.
 Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Editorial Herder.
 Ricoeur, P. (2001). Metáfora y referencia. En *La metáfora viva*. Trotta.
 Rodríguez, E. (2017). *Cancionero marino*. Puertabierta Editores.

Donde se bifurcan las voces. Diálogo entre *Oleajes* de Dolores Castro y *Agua Total* de José Barocio

Mayra Guadalupe Vázquez Laureano
Universidad de Colima

Introducción

A lo largo de la historia, el ser humano ha intentado plasmar de diversas formas sus pensamientos más íntimos y las sensaciones que le invaden. De ahí la importancia de las artes, pues responden a una necesidad que rebasa lo físico y lo racional para buscar un sentido de trascendencia en lo profundo de la mente. Dentro de la literatura, la poesía ha sido conducto para cumplir lo antes mencionado, a pesar de la complejidad que supone escribir, echando mano de temáticas ya conocidas: el amor, la muerte, el paso del tiempo o el dolor. Cada poeta pareciera aportar un nuevo punto de partida desde el cual la perspectiva cambia de manera importante.

En esas temáticas, una de las imágenes más recurrentes es, sin duda, el agua. La presencia del agua en sus diversos cuerpos y formas, suele ser crucial para comprender lo que late dentro del poema y que pretende hacer resonancia en el lector. En este acercamiento, tendremos la oportunidad de navegar al punto donde se bifurcan los poemas de Dolores Castro y José Barocio, e intentar deshilar el cúmulo de sensaciones que transmiten estos poetas a través de dicha imagen. Será necesario, para llegar al objetivo, echar mano de diccionarios de símbolos de Cirlot y Chevalier, así como de los conceptos que sobre el agua nos proporciona Gaston Bachelard, mismos que nos ayudarán a explicar la carga del agua,

ya sea presente en un mar, en la lluvia, en las gotas o en sí misma, en los poemas de ambos escritores que hemos seleccionado, para llegar así al sentido en el cual confluyen.

Dolores Castro y José Barocio, un primer acercamiento

Octavio Paz mencionaba que la poesía es “conocimiento, salvación, poder y abandono” (1993, p. 13). Podemos decir que el poeta vive la poesía desde su propia experiencia, teniendo en cuenta su entorno, situación y vivencias propias que dan un sello de particularidad a su escritura. Si bien Borges habló de los laberintos, no lo hizo de la misma forma que Lope de Vega. Así como este ejemplo, sus opuestos también deben ser tomados en cuenta. Es decir, poetas que vivieron en años distintos, en zonas geográficas distantes y pasaron situaciones desconocidas por el otro, parecieran romper cada dimensión para encontrarse dentro de un tópico y dialogar, converger y resonar uno en el otro. ¿De qué otra forma se explicaría que Pizarnik y Neruda hablaran del instante como un punto de soledad y hastío, y pudieran coincidir en la misma sensación al mencionar algo tan ambiguo como el significado de un instante? Como ellos, poetas que no se conocieron, abrieron dentro de su creación un espacio en el que pueden fluir otros y otros tiempos. Tal es el caso de Dolores Castro y José Barocio, en sus respectivos poemarios *Oleajes* (2003) y *Agua total* (2000).

Dolores Castro nació el 12 de abril de 1923, en Aguascalientes, y falleció el 30 de marzo de 2022, en la Ciudad de México. Castro fue poeta, narradora y ensayista; maestra en Letras Modernas por la UNAM, aunque también estudió Derecho, Estilística, Historia del arte, Lingüística y Literatura. Fue fundadora de Radio UNAM y productora de programas radiofónicos; jefa de redacción y colaboradora de *Barcos de Papel*, entre otras revistas. Galardonada con el Premio Nacional de Poesía de Mazatlán 1980, el Premio Iberoamericano de Poesía “Ramón López Velarde” 2013, la medalla “José Emilio Pacheco” 2016 y varias distinciones más. Fue maestra de muchas generaciones de poetas y perteneció al llamado Grupo de los Ocho Poetas Mexicanos.

Por su parte, José Barocio nació el 28 de mayo de 1970, en Chinicuila, Michoacán. Estudió en la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima. Es conocido como escritor y promotor de la literatura colimense, sobre todo por el programa de radio *Voces de la literatura regional* (emitido de 1994 a 1996). Participó en el grupo literario La Flama en el Espejo junto con Gloria Vergara, Salvador Márquez Gileta, Florentino González, *Conchita* Ramírez y Rogelio Guedea, entre otros escritores colimenses. Aunque no reside en México, Barocio ha seguido escribiendo y publicando en el país, haciendo partícipes de su obra a los lectores colimenses.

Castro y Barocio, dos escritores de lugares distintos y distantes en México, que comparten en este diálogo la configuración de imágenes del mar. ¿Dónde se unen, dónde se bifurcan sus poéticas? De eso nos ocuparemos en lo que sigue de nuestro breve estudio.

La poesía como una experiencia mayor al poeta

La poesía se mueve por influencias; referimos con esto a que el poeta lee a otros poetas, entra a su mundo y palpa emociones propias, usando como herramientas las palabras que nacieron de otras emociones y, de manera consciente o inconsciente, permiten que eso alimente sus palabras. Las ideas genuinas se vuelven un texto movido por otros miles de textos que están y no están en el poema al mismo tiempo.

Para Castro, la poesía no sólo nace de ver, sino de contemplar lo que nos rodea, y lo que se encuentra detrás de lo palpable. Su vida fue, en sus propias palabras, como un cráter en plena erupción. Intenta, al escribir, atrapar el presente, aportando a sus propuestas su propia experiencia y su consciencia del paso del tiempo. Dolores se sorprende en constante búsqueda, en perenne asombro, con una curiosidad casi infantil asumida aún con el posible riesgo de herirse.

La poesía de Barocio se caracteriza por la pasión que desbordan sus versos. Para este escritor, la poesía, más que transmitir un mensaje, o plasmar un sentimiento efímero, es una experiencia sagrada, es su religión. La poesía es vista desde su perspectiva como una oración; escribir es un ejercicio espiritual e íntimo: “Cuando escribimos poesía, nos desnudamos” (2018). Los temas a los que

recurre tanto en su poesía, como en su narrativa, son la vida y todo lo que conlleva: el amor, la belleza, el erotismo, el contexto social y, sobre todo, la naturaleza.

Para Dolores Castro, la poesía es un corredor accesible para todo aquel que tenga algo que decir. Para ella, escribir poesía era algo que se puede movilizar todo el tiempo, si se leía lo suficiente, pero también era necesario vivir y cuestionarse esa vida. La poesía, para ella, reflejaba la memoria, evocar lo vivido y guiarlo a la aventura. No había mejor receta para escribir, que leer sin descanso, y seguir la emoción de escudriñar entre sus pasadizos. Como un minero, decía Castro, siguiendo una veta.

En una entrevista a Mariana Bernárdez, Dolores explicaba que, para ella, quien entra en la poesía se mete en una especie de ola de locura. “El mundo de la poesía es delirante, porque se desarrolla sobre esa fractura temporal. [...] Recorrer la memoria es repasar una película y encontrar una foto fija donde uno rescata algo para siempre y del momento” (2015, p. 12). Castro no perdía oportunidad, al hablar de la poesía, para adjudicar a la misma, una autenticidad que sólo se lograba mediante la experiencia y el juicio.

La poesía es un vehículo para expresar lo que sentimos, nos permite nombrar aquello que necesita salir de nosotros. Y si “el lenguaje es significado: sentido de esto y aquello” (Paz, 1993, p. 106), la palabra, dentro de la poesía, evoca su significado y algo más allá. Para entender esto, podemos partir de la idea que arroja Borges, con esa precisión que le caracteriza, en el poema *El Golem* (1964), cuando enuncia: “Si (como afirma el griego en el Cratilo) / el nombre es arquetipo de la cosa / en las letras de rosa está la rosa / y todo el Nilo en la palabra Nilo” (p. 23).

¿Qué se ocultará entonces dentro de la inmensidad del mar, o qué podríamos encontrar si analizáramos microscópicamente la gota de agua que nos muestran los poetas que ahora ponemos en diálogo? A continuación, abordaremos la carga simbólica del agua para interactuar de manera más cercana con los versos de Dolores Castro y José Barocio.

El símbolo como recurso poético en Castro y Barocio

Es inevitable decir que la poesía es simbólica; el hecho de ver elementos específicos con colores, formas y tamaños ya establecidos no es una mera excentricidad. No genera la misma impresión, por ejemplo, leer que el poeta se encuentra contemplando un mar en calma, a uno tempestuoso, donde el aire puede alterar el fluir del agua, o ésta permanece inamovible. Los elementos repetidos simbolizan algo en particular.

Partimos de la premisa de que el símbolo no es un signo solamente, sino que lo caracteriza cierta arbitrariedad y propiedad multifacética ante quien lo observa. Según escribe el filólogo Demetrio Estébanez Calderón, en su *Diccionario de términos literarios*, el símbolo cuenta con cualidades específicas que lo distinguen de otros recursos. Para este estudioso, el símbolo es:

[...] un signo cuya presencia evoca otra realidad sugerida o representada por él, p. e., el olivo representa en la cultura mediterránea la idea de paz; esta misma idea la sugiere la paloma en la cultura bíblica; olivo y paloma son símbolos de paz. En la Retórica clásica el símbolo es un tropo que, al igual que la metáfora, la metonimia o la alegoría, consiste en la sustitución de una palabra por otra, con la correspondiente traslación de significado. (1996, p. 993)

Elementos que provienen de la naturaleza han sido piezas simbólicas fundamentales dentro de la poesía. El agua, en particular, ha sido retratada por un sinnúmero de poetas. Como símbolo, su carga es indudable. En la cultura, las creencias de nuestros ancestros y sus mitos, el agua es sinónimo de inicio, nacimiento y pureza.

En el sistema simbólico poético, esta relación del agua con el ser humano se ha fortalecido con el paso del tiempo y la forma que se le asigna en cada verso le da un matiz diferente. Esto se analizará en los apartados que siguen, tomando como referente la obra poética de Castro y Barocio, donde el agua, como gotas, olas, o cuerpos extensos, remiten a sentidos semejantes, mas no idénticos.

Debido a esto, no es posible hablar del agua como un símbolo global, sino como varios símbolos que comparten la relación semántica del elemento. El agua cambia de sentido al tener una

forma que la defina; lo que no quiere decir que el agua por sí sola, en un poema, carezca de sentido. Por supuesto que lo tiene, pero su significado y el sentido que produce se van especificando según la forma y características que el poeta le inserte a la misma.

Bachelard (1978) señala que, al hablar de elementos en la literatura en general, estos enganchan al lector para ahondar dentro del mismo, buscando ese sentido primitivo que se le da a los elementos y a la naturaleza. El agua le confiere al lenguaje una cualidad de fluidez, un sentido al cual encauzar. Esta concentración de imágenes, de cuerpos de agua, ha sido constante a lo largo de la producción poética en general.

Gaston Bachelard, con la influencia de los elementos naturales en su vida, exploró las figuras de los mismos para relacionarlas con ensoñaciones y evocaciones. En los elementos y en la apreciación del paisaje podemos ver reflejado el estado de nuestra alma. El destino, el cambio, la mutación de un estado a otro se relacionan con el agua y el ser. El individuo, desde el punto de vista de Bachelard, porta el destino y la transitoriedad del agua dentro de sí. El agua refleja lo mítico, lo arquetípico y lo simbólico. Nos remite a un renacer, al contacto con el viaje, el movimiento constante y la fuerza violenta, pero también con lo maternal y la intimidad.

En esta contemplación en profundidad, el sujeto también toma conciencia de su intimidad. Esta contemplación no es pues una *Einfühlung* inmediata, una fusión sin reserva, sino, más bien, una perspectiva de profundización para el mundo y para nosotros mismos. [...] Delante del agua profunda, eliges tu visión; puedes ver, según te plazca, el fondo inmóvil o la corriente, la orilla o el infinito; tienes el ambiguo derecho de ver y no ver. (1978, p. 82)

Las formas del agua

El agua presentada en formas de mar, lluvia o gota es un elemento constante en *Agua Total*, de José Barocio y *Oleajes*, de Dolores Castro. El simbolismo en ambos poetas constituye un sistema semántico maravilloso que funciona al hacer que el lector sea receptor activo de sensaciones trasladadas hacia él, como si de olas se tratara.

Pareciera que, dentro de cada gota, los poetas quisieran alcanzarnos y abrazarnos para mostrar entre los movimientos de su poesía la evocación de algo mayor que las palabras. Para reflexionar sobre esto, debemos saber qué elementos del campo semántico del agua retoman ambos autores, en qué poemas percibimos dichas menciones y, tomando cada elemento como un símbolo, es posible intuir qué es lo que hay detrás del agua misma, como un cuerpo en movimiento.

Los elementos que tomaremos como símbolos del agua son las olas, la lluvia y el mar mismo. Esto debido a que son algo común en ambos poetas, y nos permitirán ver con más soltura cómo sus versos dialogan a partir de la carga que tiene el agua representada en sus tantas formas.

Comencemos hablando sobre el agua de manera general. El agua alude directamente a la fuente de vida, al inicio de algo, y a una necesidad primaria del ser humano. Sin embargo, también refiere una purificación; lo limpio y lo inmaculado, que lleva al siguiente significado simbólico: la regeneración, un renacer. Chevalier, en su *Diccionario de símbolos* (1986), menciona que el agua simboliza:

[...] la infinidad de lo posible [...] sumergirse en las aguas para salir de nuevo sin disolverse en ellas totalmente, salvo por una muerte simbólica es retornar a las fuentes, recurrir a un inmenso depósito de potencial y extraer de ahí una nueva fuerza: fase pasajera de regresión y desintegración que condiciona una fase progresiva de reintegración y regeneración. (pp. 52-53)

Si lo contrastamos con cualidades del agua, podemos encontrar la mayor expresión que es el bautizo en agua, que representa en el ámbito religioso, una limpieza espiritual, una renuncia al viejo ser por una nueva vida y un segundo nacimiento. En Barocio podemos verlo de la siguiente forma: rodeado de una renovación, se llega a un punto de inevitabilidad y suficiencia, para reiniciar:

V

Cuando ya no quepa el agua en el mundo,
el mar me abrace
con sus alas
azules. (2000, p. 12)

Con la expresión desproporcionada y un cuadro metafórico del mar, para Barocio, el final es el abrazo del mar que, en este contexto, podría aludir a la muerte. Ya Jorge Manrique decía que la vida era un río que inevitablemente desembocaba al mar, y ahí terminaba. Las alas azules nos direccionan a otro trazo del campo semántico del agua: las olas. Para Chevalier, las olas nos refieren a una irrupción repentina al espíritu (1986, p. 774). Esto les otorga a los últimos versos un sentido liberador de estas situaciones que le afligen.

Entre la sinestesia del siguiente poema que nos mueve a un ritmo distinto al anterior, se entrelazan en un mismo verso el agua, el río y el mar. El agua, vista como el contenido; el río, cual camino en el viaje, y el mar como el final avasallante, nos muestran una liminalidad en el tiempo, un constante cambio y un vaivén entre lo que es y lo que se cree: el destino, el alma, el tiempo, el inicio y el fin podrían estar tan cerca uno del otro:

La vida breve

Voy a regañar a mi sentir, este dolor muy
de hueco que ha crecido,
quizá tanto que a veces quisiera borrarame,
porque nunca voy a comprender hacia
dónde lleva este avión.
¿Para allá van los elegidos, esos de traje
verde y corazón amargo,
esos que llaman agua, río, mar a cualquier
charco? (2000, p. 85)

Barocio, en estas líneas, transmuta el agua y la convierte en punto de *restart*, un ente que purifica, un portal por el cual transcurre, como viaje, hacia un nuevo nacimiento, como un camino en *loop*, hacia la vida eterna. Como se mencionaba anteriormente, el agua y la vida son elementos difíciles de separar. “El agua, sus-

tancia de vida, es también sustancia de muerte para la ensoñación ambivalente" (1978, p. 114).

Por otro lado, Castro lo manifiesta, añadiendo un sentido de permanencia, de conocimiento y de cierto confort. La transparencia con la que entrega sentimientos de quietud e inmutabilidad en el siguiente poema, nos deja ver cómo funciona el simbolismo del agua en su obra:

Permanecer

Oro en el agua los primeros
años
luego semilla, que del aire toman
ansia de recorrer
órbitas largas.
[...] Entre los afilados
destellos
de minutos y horas, días y años
sobrevive tan solo
una nostalgia,
un ferviente deseo
que el polvo de oro
aquel en el aire,
en el agua detenido
no nos permita
desaparecer. (2010, p. 71)

El hipérbaton, que consiste en alterar el orden sintáctico, es una figura recurrente también en la poesía de Castro; lo que en este caso resulta *ad hoc* con el flujo del agua que puede, en cualquier momento, cambiar de rumbo. En ella no hay fragmentos del campo semántico: se arroja a la generalidad del agua y permite que su poesía se expanda en ella. En el poema anterior, como en el siguiente, el agua es el inicio de todo. La poeta, como un Moisés golpeando la roca, nos brinda un sentido a sus versos que se conecta indiscutiblemente con este elemento que, dependiendo su forma, puede dar vida o despojarnos de ella.

Destino

Lejos, por la ventana
¿Quién ha visto la cara del destino?
Vienen y van los días,
nada asoma.
La ondulación fue aire sobre agua,
de lo que hay no sabemos.
Un latido de agua,
un eslabón de agua,
una ola, una Estela,
una raya en el agua.
(2010, p. 72)

En ambos textos vemos el agua íntima que toma forma en la poesía. El agua es movimiento, “es ritmo, pulso vital, que va transformándose en un ritmo interior que se evade de la linealidad para hacerse tiempo en el poema” (Basualto, 2003, p. 7).

El agua se plasma en ambos poemas a un nivel que parecería un tanto familiar. En cuanto al mar, se menciona como un símbolo del transcurso de la vida, según Chevalier (1992). El movimiento perpetuo: se lleva algo y trae algo nuevo. De ahí nace, se gesta, se transforma y se renace. Castro y Barocio muestran respectivamente que el mar es un punto de pertenencia, pero también de cambio, de ambivalencia entre el bien y el mal, la calma y la tempestad, y donde se evoca al pasado. “No se trata ya tan sólo de una ambivalencia que juega sobre calidades superficiales y cambiantes. Se trata verdaderamente de materia” (Bachelard 1978, p. 155)

Cirlot (1986), por su parte, maneja el mar como lo inmenso, donde puede surgir o retornar la vida. Toma el mar también como un agente transitivo y mediador entre el aire y la tierra. Así como se considera fuente de vida, puede ser el final de ella en una especie de retorno al capullo. Y un poco de esto podemos ver en los siguientes poemas de Castro y Barocio, respectivamente.

Sueño I

Me detuve a escuchar
el pausado y constante sonido
de un oleaje profundo
bajo el mar y pleamar.
Ajena hacia el ir y venir
de las olas que rompen
la delgada
piel de la vejez.
Más allá de la alta marea
cuando se eleva hacia la luna
o de la baja marea
que se aleja,
yo me soñé feliz,
de todo a todo plena:
dueña de nada.

(Castro, 2010, p. 66)

La barca y la marea son parte de esta semántica del agua que une a ambos poetas. La marea, como vimos en el poema anterior, nos lleva a un ritmo periódico, pues representa lo dinámico: un movimiento constante, mas no tempestuoso. Sería adecuado ver la marea en este poema como el vaivén de la vida; con altos y bajos, influenciado por elementos externos, como en este ejemplo, la luna.

Hay también una palabra importante que no se encuentra en otros poemas abordados. No es gratuito que la encontremos en este poema, pues se perfila en el lienzo como la pieza final: la pleamar. Pleamar es el abandono del movimiento y el alcance del punto más alto al que puede llegar la marea. Que se encuentre aquí hace que los puntos se unan fortuitamente en una oscilación que podría ir desde los momentos calmos (bajamar), los constantes, y los más notables de la vida de la poeta. Ella, ante tremenda evocación, se proclama feliz, plena ante la magnitud de una vida que es tan suya que nada le pertenece.

La barca, por otro lado, es símbolo de travesía, sus destinos pueden ser tanto la vida como la muerte. Podría verse, además, como un portal a otro lugar intangible. Para Bachelard, también evoca al seno materno; el inicio de la vida humana. En la barca podemos en-

contrar un espacio seguro, recordando al arca de Noé, quien, ante el diluvio, se salvó junto a su familia. Ésta y demás referencias bíblicas nos permiten ver la barca, tal como aparece en el poema siguiente de Barocio, refiriendo al espacio que ocupamos en esta odisea que es la vida y que mantiene a flote al sujeto lírico, a duras penas, sobre las tribulaciones.

VI

3 de septiembre. Corazón,
¿que nos está pasando?
¿El silencio,
exilio,
es barca rota
en un mar?
Las uñas,
éstas, las muy mías,
tan enterradas
a unos pies
y a Estados Unidos, les cortó
un enorme, grande, inmenso
rosal,
la soledad.

(Barocio, 2000, p. 23)

XIV

Cuando deje
Estados Unidos
voy a perderme
en un mar
y haré mi casa
en un caracol. (p. 16)

Nacemos del agua. El agua, decía Jung, es símbolo de lo inconsciente; entonces, el deseo de sumergirse en la naturaleza por sentir un resquicio de eternidad, es un tejido arraigado a los poetas que, al sentirse ínfimos al fluir de la vida, contemplan en el agua sus anhelos cumplidos.

No es la superficie sino toda el agua desde su masa la que nos envía el insistente mensaje de sus reflejos. Sólo una materia puede recibir la carga de las impresiones y de los sentimientos múltiples. Se trata de un bien sentimental. (Bachelard, 1978, p. 82)

La lluvia es otro tópico importante dentro de ambos poemarios. La lluvia es el favor de los dioses, fecunda la tierra y provee de alimento y abundancia. “¡Gotead, cielos, desde arriba, y las nubes destilen la justicia! ¡Ábrase la tierra y germine la salvación para que la equidad brote a la vez!” se lee en Isaías 45:8. También podemos apoyar este punto en la leyenda de Danae, donde la lluvia conduce a la fertilidad. En Castro, podemos ver tintes de provisión y limpieza.

Tormenta

Llueve generosamente
sobre ciruelapasa corazón
aislado
por lengua húmeda
que toda huella lame
hasta dejar sin eco
los latidos.
Llueve tan generosamente
que un capelo de blandura
envuelve todo
en lozanía.
Bajo el caudal
sería capaz
de hinchar su ajada piel en fruto
de agridulce sabor,
en carne viva.
Llueve hasta humedecer
más allá de la piel y la carne
la intacta semilla. (2010, p. 70)

Llover, según Chevalier, alude al “símbolo de la vida: pura, es creadora y purificadora; amarga, produce la maldición. Los ríos pueden ser corrientes benéficas, o dar abrigo a monstruos. Las

aguas agitadas significan el mal, el desorden. [...] Las aguas amargas del océano designan la amargura del corazón" (1986, p. 56).

La lluvia aparece majestuosa dentro del siguiente poema de José Barocio:

Arena, agua, sal, nube...
Vamos a hacernos
agua, sal, nube, lluvia, árbol,
vida.
/Tus labios saben a ciruela y a incendio/
El cielo tan grande,
¿es nuestro?,
mi niño amor
crece a/1/a/mar.
(2000, p. 62)

Bachelard otorga a la lluvia un poder para nutrir lo que toca, y podemos observarlo en la relación casi inconsciente de los poetas con la lluvia y la vegetación. Podrían ser, en ambos, un vínculo indivisible. Para él, fortalece aquello con lo que tiene contacto: "despierta una ensoñación especial, una ensoñación muy vegetal, que vive realmente el deseo de la pradera de una lluvia bienhechora. A ciertas horas, el ser humano es una planta que desea el agua del cielo" (1978, p. 233). La poesía para ambos autores representa una experiencia más allá de lo corporal; es lo inasible y lo interminable de la vida. Además, las similitudes en sus vidas los lleva a ver ciertos sucesos con ojos más perceptivos y abiertos, llenos de asombro y de necesidad de ver caer la lluvia.

De esta manera, podemos retomar varios puntos en lo que podemos llamar una presentación de la poesía de Barocio y Castro. Si pensamos en la poesía como el lenguaje del alma de cada autor, en palabras de Borges, "sería injusto comparar uno con otro" (1988, p. 48). Cada poeta construye un santuario propio, en el cual confluyen aquellos elementos más presentes en su producción poética.

Sin embargo, las redes de poetas contemporáneos permiten esparcir un mismo sentir en el cual confluyen; ¿cómo podríamos establecer un lazo entre ambos escritores? La poeta Gloria Vergara parece ser el puente que pende entre los ya mencionados: manteniendo contacto constante, haciendo difusión de su obra, pudo ser un referente y, durante esa convivencia tan íntima, compartir con ambos, ideales que

encontraron un cauce en sus receptores. Dentro de este panorama, no sería de extrañar que en la poesía de la misma Vergara existan alusiones al agua y su campo semántico, similares a las de los autores que ahora colocamos de frente y fluyendo entre sí.

Donde se bifurcan las voces de Castro y Barocio

¿Por qué una bifurcación? Una bifurcación es un punto continuo donde dos ramas se separan. A estas alturas, podemos preguntarnos, ¿dónde está la bifurcación? Los autores, separados por el tiempo y el espacio geográfico, además de los diferentes círculos sociales por los que se mueven, logran algo interesante: sus voces se bifurcan donde el agua corre en sus distintos contextos. La poesía, como línea, permite que ambos se desprendan de ella, esta bifurcación los lleva a explorar de manera diversa el agua, con un tinte de añoranza y de limpieza, de poetas espectadores de la cotidianidad.

La maleabilidad del agua en todas sus facetas, permite que la poesía de ambos corra río abajo en distintas direcciones. La poesía de Castro es una evocación, una invitación a abrir el cerrojo en su memoria y dejarse inundar por los recuerdos que habitan calmos, en vaivén, dentro de sí. Lo cotidiano se vuelve mágico, y las ideas toman una fuerza cálida pero avasallante.

El recuerdo desde el cariño y la quietud la lleva, como bien menciona en sus poemas, a verse feliz y plena entre la marea que acepta con brazos abiertos. “Océano sin límites visibles desde la superficial ir y venir; coronado de espuma la espejea hasta el intensísimo silencio inmóvil hay en el abismo: océano horizontal y vertical, incierto, destino solo mío” (2010, p. 78).

Por su parte, Barocio nos muestra una añoranza tan honda en donde el tema del exilio y el prejuicio es palpable, pues usa, a diferencia de Castro, el agua como un puente intangible para volver a la patria. Su poesía grita esperando que su eco llegue hasta las costas de Colima, mientras él no pueda hacerlo. Extrañar un país donde desea sentirse bienvenido es una sensación latente en Barocio; espera que alguna ola lo lleve de regreso a casa. “Para no perder el sendero salgo, muevo olas, nubes, palabras caracolas, ojos de sal, risas de árboles sobreviviendo a la ciudad y las avenidas de asfalto, con carros y amantes escondiendo la mirada” (2000, p. 5).

Leer a Barocio siempre ha sido un cuestionamiento constante. Taciturna, su poesía saca al lector de lo conocido, y le lleva a un desfiladero donde todo se siente. Donde sus interrogantes entran en contacto firme con la piel y se lanzan al vacío para volverse ecos, pero no caen solos: se llevan preguntas del lector, que no sale intacto. Un Barocio que se cuestiona, resuena en quien lo lee desde diferentes aristas. Sus cuerpos de agua nos permiten evocar un pasado anhelado, mientras vemos lo que hay frente a nosotros, con los vacíos de lo que hubo o lo que habrá.

Dolores Castro en su poesía toma una bifurcación cercana a Barocio, pero pintada con matices de añoranza y agradecimiento. Sus versos se quedan lejos del desfiladero, de pie en los linderos, donde puede apreciar todo y dejarlo ir. Al leerla en voz alta, deja un sabor dulzón y una invitación a hacer lo propio: ver la vida como es, tan extensa, tan fértil de todo a todo, con esos mismos espacios vacíos, pero permitiendo al agua llenarlos, en todas sus formas, para darle paso a la marea pleamar que dibuja tan bien el camino.

Ambos, José Barocio y Dolores Castro, en sus poemarios nos dejan una sensación de vaivén entre la memoria, la añoranza y el deseo, de un destino que puede abrirse como pergamino ante nuestros ojos y nos brinda la calma que en el mar se busca.

Referencias

- Bachelard, G. (1978). *El agua y los sueños. Ensayos sobre la imaginación de la materia*. Fondo de Cultura Económica.
- Barocio, J. (2000). *Agua total*. Praxis
- Barocio, J. (2018). *Entrevista vía Facebook* [realizada por Mayra Vázquez Laureano].
- Basualto, M. (2003). *Simbología del agua en la poesía de Miguel Arteche*. Biblioteca virtual.
- Bernárdez, M. (2015). A tantas voces de viento. Entrevista con Dolores Castro. *Casa del Tiempo*, 13 (1) 8-12.
- Borges, J. (1988). La poesía. *Revista Interamericana de Bibliotecología*, 11 (2) 39-51.
- Castro, D. (2010). *Viento quebrado. Poesía reunida*. Gandhi
- Cirlot, J. (1992). *Diccionario de símbolos*. Labor
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de simbolismos*- Herder Editorial.
- Estébanez, D. (1996). *Diccionario de términos literarios*. Alianza.
- Paz, O. (1993). *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica.

Dolores Castro con Alí Chumacero y Raúl Renán



Fuente: Archivo familiar.

Reseñas curriculares

Ada Aurora Sánchez Peña

Doctora en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana. Profesora-Investigadora de Tiempo Completo de la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima. Forma parte del Seminario de Cultura Mexicana Corresponsalía Colima y pertenece al Sistema Nacional de Investigadores, nivel I. Es integrante del Cuerpo Académico UCOL-CA-49 “Rescate del Patrimonio Cultural y Literario” de la UdeC, en el que trabaja líneas de investigación relacionadas con la narrativa mexicana contemporánea y el rescate de la literatura colimense. Dos de sus últimas publicaciones son: *Veintidós poetas de Colima. Parota de sal, antología* (compilación y prólogo) y *Labio sediento, poesía de José G. Alcaraz*, con edición, estudio introductorio y notas.

Alexis Ortiz

Doctor en Literaturas Hispánicas por la Universidad de Boston, Estados Unidos. Actualmente se desempeña como Profesor Asistente en la Universidad de Akron. Sus líneas de investigación son: La recepción e influencia del liberalismo en México (siglos XIX y XX); Recepción y exégesis del romanticismo alemán en México (siglo XIX); La construcción de identidades nacionales en México (siglos XIX y XX); y El análisis crítico del discurso. Sus dos artículos más recientes se titulan: “¿Liberal radical o *romántico*? Ignacio Ramírez y el pensamiento romántico” (2022), y “Entre siglos y movimientos, Gregorio Torres Quintero y *La Vaquera*” (2023).

Diana Érika Cruz Jiménez

Maestra en Historia por la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, en donde obtuvo el grado con la tesis: *Cartucho de Nellie Campobello: Diálogo entre Historia y Literatura*. Es miembro del Sistema Estatal de Investigadores Categoría I y del Grupo de Pesquisa de Estudios sobre Universidades GEU/UNEMAT. Sus líneas de investigación son: Literatura comparada, Historia, Educación y Estudios regionales. Entre sus últimas publicaciones destacan: “Nellie Campobello: Una aproximación historiográfica” (2021), y “Representação literária da transferência oral em três obras mexicanas do século XX” (2022).

Félix Alejandro Delgadillo Zepeda

Poeta, egresado del Doctorado en Letras Modernas en la Universidad Iberoamericana, en donde desarrolla la tesis: *Las cicatrices son memoria: nostalgia colectiva en la poética de Irma Pineda*. Maestro en Estudios Literarios Mexicanos por la Universidad de Colima. Se ha desempeñado como editor de poesía, textos de la tradición oral y literatura infantil. Su línea de investigación es La poesía mexicana e hispanoamericana. Sus últimas publicaciones son: “La condición humana: Una poética del viento en la obra de Dolores Castro” en *Interpretextos revista semestral de creación y divulgación de las humanidades*, “Hacia una poética del fuego en la obra de Nahui Olin” en *Revisiones críticas de la literatura hispanoamericana: poéticas, identidades y desplazamientos*, “El ave fénix como fuego de renacimiento en Nahui Olin y Pita Amor” y “Como un sol el cuerpo se arrodilla. La pirofanía en la poética de Gloria Gervitz” en *Agathos: An International Review of the Humanities and Social Sciences*.

Gloria Vergara Mendoza

Doctora en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana. Profesora-Investigadora de Tiempo Completo e integrante del Cuerpo Académico UCOL-CA-49, “Rescate del Patrimonio Cultural y Literario”, en la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel 2; académica correspondiente en Colima de la Academia

Mexicana de la Lengua y miembro del Seminario de Cultura Mexicana Corresponsalía Colima. Ha desarrollado proyectos sobre poesía mexicana, hermenéutica literaria y tradición oral. Sus últimas publicaciones son: “Escribir una vida. Imaginación y memoria en los relatos orales de juventud”, en *Nuevos horizontes memorísticos en la literatura infantil y juvenil contemporánea*, y “Alfonso Reyes y Roman Ingarden: claves y coincidencias en la teoría literaria”, en *Transculturaciones de la crítica literaria en Latinoamérica I: Nociones, tradiciones y apropiaciones*.

Irma Guadalupe Villasana Mercado

Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Colima. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel 1. Labora como investigadora y docente del Centro de actualización del magisterio en Zacatecas; asimismo, ha sido docente de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Sus líneas de investigación son: Historia de la literatura mexicana en la primera mitad del siglo XX, Teoría literaria contemporánea, Historia intelectual, y Didáctica de la lengua y la literatura. Es líder del Cuerpo Académico CAMZAC-CA-1, “Educación Histórica, Educación Lingüística y Desarrollo Profesional”. Autora de: “La recepción del concepto de cultura de Ortega y Gasset en México: El caso de *Taller de Estilo y estilo*, Revista de Cultura (1945-1961)” y “Humanismo existencialista en México. El discurso ideológico de la Revista de la Facultad de Humanidades (1959-1960), de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí”.

Jorge Absun Bojalil

Doctor en Humanidades: Estudios Literarios por la Universidad Autónoma del Estado de México. Profesor-Investigador de Tiempo Completo y líder del Cuerpo Académico UAEM-CA-266, “Diálogos desde la Literatura”, en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel 1. Tiene como línea principal de estudio la poesía hispanoamericana del siglo XX. Sus más recientes libros son: *La concepción amorosa de Alí Chumacero* (2018) y *La influencia de algunos de los poetas del grupo Contemporáneos en la obra de Alí Chumacero* (2022).

José Manuel González Freire

Doctor en Filología por la Universidad Complutense de Madrid. Profesor-Investigador de Tiempo Completo de la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel 1. Líder del UCOL-CA-49 “Rescate del Patrimonio Cultural y Literario”. Miembro de la Sociedad Colimense de Estudios Históricos (SCEH) y de la Red de Científicos Españoles en México (RECEMX). Áreas de Investigación: Bio-bibliografía, Filología e Historia. Sus publicaciones más recientes son: *Historia del habla de Tin Tan* (2022) y “Aproximación metodológica para un estudio científico bio-bibliográfico” (2023).

Karla Janett Andonegui Cruz

Licenciada en Letras Hispanoamericanas por la Universidad de Colima, en donde se tituló con la tesis: *La reconfiguración del discurso femenino mediante la experiencia del vacío en la novela El camino de Santiago de Patricia Laurent Kullick*. Ha colaborado en los suplementos culturales “El comentario semanal” y “Destellos” del diario *El Comentario*. Su línea de investigación es La literatura mexicana contemporánea. Es autora del capítulo: “Sobre el ‘rol’ de género y la maternidad postiza en *España, la calle*”, en *Homenaje a Salvador Márquez Gileta. Acercamientos a su obra narrativa* (2019).

Krishna Naranjo Zavala

Doctora en Estudios Mexicanos por el Centro de Estudios Superiores y de Investigación (CESI). Es Profesora-investigadora de Tiempo Completo, miembro del Cuerpo Académico UCOL-CA-49, “Rescate del Patrimonio Cultural y Literario” y directora de la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima. Es miembro del Seminario de Cultura Mexicana Corresponsalía Colima. Sus líneas de investigación son: Poesía mexicana y Literatura indígena contemporánea. De reciente publicación es su artículo “Denuncia, cosmología y ritualidad: claves en la poesía de Ruperta Bautista”, en la revista *Signos Literarios*, de la Universidad Autónoma Metropolitana.

Ma del Carmen Zamora Chávez

Maestra en Historia por la Universidad de Colima y egresada del Doctorado en Estudios Mexicanos, en el Centro de Estudios Superiores y de Investigación (CESI). Periodista cultural, editora del suplemento *Andante* del diario *El Comentario*. Docente y coordinadora de la Licenciatura en Periodismo, en la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima. Sus líneas de investigación son: Sociocultura, Historia intelectual y Estudios de género. Es autora de los capítulos: “Metáforas y metonimias en la novela *España, la calle*: Construcción del sujeto homosexual en el lenguaje popular”, en *Homenaje a Salvador Márquez Gileta. Acercamientos a su obra narrativa* (2019), y de “La casa y la fenomenología poética en *El lugar sin límites*: Breve repaso desde la visión de Gaston Bachelard”, en *Cine mexicano, cultura popular y literatura del siglo XX* (2022).

Mayra Guadalupe Vázquez Laureano

Licenciada en Letras Hispanoamericanas por la Universidad de Colima, en donde se tituló con la tesis: *La pérdida de la inocencia y el despertar de las pasiones en Tres Pueblos de José Barocio*. Es alumna de la Maestría en Estudios Literarios Mexicanos. Ha colaborado en los suplementos *Destellos*, y en *El Comentario Semanal* del diario *El Comentario*. Trabaja la línea de investigación: La literatura mexicana contemporánea, y en el proyecto: “La representación del macho en la novela fronteriza *Como cashora al sol* de Rosina Conde”. Es autora de “La representación de la casa dentro del imaginario de Salvador Márquez Gileta en la novela *España, la calle*”, en *Homenaje a Salvador Márquez Gileta. Acercamientos a su obra narrativa* (2019).

Nohemí Yesenia Zúñiga Preciado

Maestra en Estudios Literarios Mexicanos por la Universidad de Colima, en donde obtuvo el grado con la tesis: *Rescate de la narrativa oral de los habitantes de Huitzometl, Jalisco*. Actualmente labora como profesora en Prepa Anáhuac Manzanillo y cursa el Diplomado en Patrimonio Cultural Inmaterial de INHA (2023). Recibió el premio “Peña Colorada” 2021 por su excelencia académica. Sus últimas publicaciones son *Breve Manual para la recolección de tra-*

dición oral (versión en línea, 2021) y “Análisis cinematográfico de Pedro Páramo de Carlos Velo (enfoque técnico)” en *Cine mexicano, cultura popular y literatura del siglo XX* (2022). Fue seleccionada para la colección LATIKA 2023, literatura para la infancia por el cuento “El regalo de los cuervos”, en ediciones Morgana.

Omar David Ávalos Chávez

Doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Concepción, Chile. Es profesor-Investigador de Tiempo Completo en la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima. Candidato en el Sistema Nacional de Investigadores. Integrante del Cuerpo Académico UCOL-49: “Rescate del Patrimonio Cultural y Literario”. Sus líneas de investigación son: minificción, ironía y parodia como elementos para la transculturación y la sociocrítica; y análisis de contenido y funciones de la edición periodística. Entre sus últimas publicaciones se encuentran los capítulos: “El decálogo de la minificción latinoamericana: reflexiones transculturadas sobre el género en el siglo XXI”, en *Transculturaciones de la crítica literaria en Latinoamérica II. Resistencias y poéticas* (2022), e “Investigar el periodismo en Colima”, en *Conocimientos básicos para iniciar investigaciones en ciencias sociales* (2022).

Sonja Stajnfeld

Se tituló del Doctorado en Estudios Literarios en la Universidad Autónoma del Estado de México, en donde es docente e investigadora en la Facultad de Humanidades. Pertenece a la Asociación Internacional de Hispanistas. En la misma institución, pertenece al Cuerpo Académico UAEM-CA-266, “Diálogos desde la Literatura”. Sus líneas de investigación son Literatura latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX, y La presencia de las ideologías en los textos. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel I. Sus últimas publicaciones son los capítulos: “Lo híbrido en el símbolo de la serpiente en *Borderlands / La Frontera*. La Nueva Mestiza de Gloria Anzaldúa” y “El meta-cliché de la maternidad y la crisis del significado en ‘La legión extranjera’ de Clarice Lispector”.

El canto del zenzontle. Aproximaciones críticas a la obra de Dolores Castro, coordinado por Gloria Vergara y Ada Aurora Sánchez, fue editado en la Dirección General de Publicaciones de la Universidad de Colima, avenida Universidad 333, Colima, Colima, México, www.ucol.mx. La edición se terminó en octubre de 2023. En la composición tipográfica se utilizó la familia ITC Veljovick Book. El tamaño del libro es de 22.5 cm de alto por 16 cm de ancho. Programa Editorial: Eréndira Cortés Ventura. Gestión Administrativa: María Inés Sandoval Venegas. Cuidado de la edición: Leticia Bermúdez Aceves. Diseño de portada: Lizeth Maricruz Vázquez Viera. Diseño de interiores: José Luis Ramírez Moreno.

Dolores Castro ocupa un lugar decisivo en la cultura y las letras mexicanas. Al igual que *Concha Urquiza*, *Griselda Álvarez*, *Pita Amor*, *Amparo Dávila*, *Guadalupe Dueñas*, *Margarita Michelena*, *Margarita Paz Paredes*, *Rosario Castellanos* y *Enriqueta Ochoa*, *Lolita* rompe los estándares de la crítica literaria canónica y se convierte en una escritora fundacional de la nueva poesía mexicana escrita por mujeres que nacieron en las primeras décadas del siglo XX.

El canto del zenzontle. Aproximaciones críticas a la obra de Dolores Castro, constituido por doce capítulos, estudia el contexto en el que *Lolita* se formó, se adentra en el análisis de la novela *La ciudad y el viento*, aborda su poesía y el diálogo que se puede establecer entre sus versos y los de otros poetas como *Gloria Gervitz*, *Jaime Sabines*, *Griselda Álvarez*, *Efrén Rodríguez* o *José Barocio*. Dejamos en manos de los lectores este libro con el que el Cuerpo Académico 49, "Rescate del Patrimonio Cultural y Literario" de la Universidad de Colima, así como investigadores de otras instituciones mexicanas y estadounidenses, rinden homenaje a la poeta, narradora y ensayista, a "las cuatrocientas voces del alma" que habitan su canto.

ISBN: 978-607-8814-82-4



9 786078 814824



UNIVERSIDAD DE COLIMA