

*H*UMANITAS

ANUARIO DEL CENTRO
DE
ESTUDIOS HUMANISTICOS

24



UNIVERSIDAD AUTONOMA DE NUEVO LEON
1997

Olmedo y el joven sacrificado Gholia, que ahora aparece vestido como... es acrobático por los granaderos. Estando como única opción para el lector / espectador, la trágica convicción de que todos los días son perdidos.

Olmedo La obra de Carlos... resulta de una vigencia casi profética, en ella el autor da vida a los protagonistas de la historia de la conquista, para brindarles un espacio en el que nunca cesan de vivir, desde Alejandro, hasta Carlos.

Los fragmentos conjeturan muchas otras voces que habrían quedado... de la conquista, de los Cantares mexicanos y de la Verdad histórica de la conquista, de los Cantares mexicanos y de la Verdad histórica de la conquista, de los Cantares mexicanos y de la Verdad histórica de la conquista.

Cuando... como bien se dice en el prólogo... que nuestra lengua tiene de lo eterno, por eso hablo." 1. LENGUAJE Y CREACIÓN a. Nacimiento y muerte en el proceso creativo Hay palabras que nacen y están destinadas a morir. No son poéticas. No pertenecen a Rosario. Las de Rosario nacen de la roca oscura y áspera; roca que a fuerza de alisarse expulsa su luz contenida de siglos iluminando a quien la percibe. Pero el nacimiento del proceso creativo no inicia necesariamente en haber tallado con minuciosidad y paciencia la roca, o en haber dispuesto la fe entera en ella, o en haberla dominado

de Nuevo León

LENGUAJE E INMORTALIDAD EN LA POESIA DE ROSARIO CASTELLANOS

Por Alejandro Valdéz del Bosque Catedrático del ITESM

En los llamados tiempos posmodernos es revitalizante volver la mirada hacia una escritora mexicana que ya los anticipaba en su poética: Rosario Castellanos. La tolerancia tiene un tratamiento posmoderno entre los versos de "Poesía no eres tú" a través del paradigma: conciliación-inmortalidad. Para lograrlo, reconoce la facultad conciliadora del lenguaje a través del proceso creador y la memoria. La conciliación, en este sentido, es resultado de una actitud tolerante que se muestra en el uso poético del lenguaje.

"Porque una palabra es el sabor que nuestra lengua tiene de lo eterno, por eso hablo."

1. LENGUAJE Y CREACIÓN

a. Nacimiento y muerte en el proceso creativo

Hay palabras que nacen y están destinadas a morir. No son poéticas. No pertenecen a Rosario. Las de Rosario nacen de la roca oscura y áspera; roca que a fuerza de alisarse expulsa su luz contenida de siglos iluminando a quien la percibe. Pero el nacimiento del proceso creativo no inicia necesariamente en haber tallado con minuciosidad y paciencia la roca, o en haber dispuesto la fe entera en ella, o en haberla dominado

Capilla Altamira Biblioteca Universitaria

porque su hermetismo y rebeldía impedían que nombrara algo en forma poética.

Inicia en la lectura:

Desde hace años, lectura / tu lento arado se hunde en mis entrañas, / remueve la escondida fertilidad, penetra / hasta donde lo oscuro -esto es lo oscuro: roca- / rechaza los metales con un chispazo lívido. (p. 101)

La prosopopeya: " desde hace años, lectura / tu lento arado se hunde en mis entrañas..." indica acción, movilidad. El poetizar no es un fenómeno estático. Atrás parece quedar aquella idea de la musa que desciende y susurra palabras al oído del poeta. La magia se conquista en el oficio constante que inicia con una disciplina de lectura. El poeta que lee se prepara para confeccionar más tarde su poema-cosa, como diría Heidegger.¹ Pero la lectura exige algo más que preparación. Exige asimilar lo leído para no repetirlo, para no repetir la roca creyendo esculpir un poema. Rosario posee esta conciencia del proceso creador.

La literatura es acción, revelación y cambio, según Sartre.² Pero Rosario percibe que la poesía no puede actuar, revelar ni cambiar al mundo mientras el autor no se transforme a sí mismo. La lectura consciente lo transforma, lo aproxima al futuro lector que admirará o ignorará su obra. El poeta necesita situarse en el lugar del lector e intentar

¹ La cosa es lo percibido en los sentidos por medio de las sensaciones (color, sonido, aspereza, dureza, tacto, etc.). El arte es una cosa en tanto es un ente cuya esencia busca ser interpretada por quien la percibe. La obra de arte es una cosa confeccionada porque tiene un carácter de "útil": sirve para algo, pero también es una cosa espontánea al provenir no sólo de la mano del hombre sino de su espíritu. Cfr. Martín Heidegger. *Arte y poesía*, FCE, México, 1958, pp. 39, 35, 40 y 44.

² "El escritor 'comprometido' sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio (...) El escritor ha optado por revelar el mundo y especialmente el hombre a los demás hombres, para que éstos, ante el objeto así puesto al desnudo, asuman todas sus responsabilidades." Jean-Paul Sartre. *¿Qué es la literatura?* Losada, Buenos Aires, 1957, pp. 54-55.

un acercamiento. Buscar, como lector, su propia liberación.³ Liberación para tener acceso a otra visión del mundo, encontrar la propia y responsabilizarse por ella. En este sentido la poesía es conocimiento y dolor. Enfrenta al lector a un mundo-espejo en el que no desearía mirarse. De ahí el aparente fracaso de la poesía expuesto por Sartre.⁴ El lector contemporáneo tiende a rehuir la poesía porque lo confronta consigo mismo al develar el ser de la vida.

Si la poesía enfrenta y hiere un tanto al lector, ¿cómo sobrevivir a estos embates? Rosario presenta un posible camino: la fe en el espíritu que se oculta y mueve dentro del poema:

Lo que soñó la tierra/ es visible en el árbol. / La armazón bien trabada del tronco, la hermosura / sostenida en la rama / y el rumor del espíritu en libertad: la hoja. (p.101)

Es el espíritu el que mueve al libro y con-mueve al lector. La creación es signo de existencia,⁵ pero las posibilidades de

³ (...) Para Sartre la obra de arte no tiene finalidad; es en sí misma un fin. Obedece a un llamamiento puro que es la exigencia pura de existir. La obra de arte es valor porque es llamamiento. Un libro se propone la libertad del lector. Esta libertad hará existir la obra (...). Según Sartre: "La lectura es un pacto de generosidad entre el autor y el lector; cada uno confía en el otro, cuenta con él y le exige tanto como se exige a sí mismo (...). Los dos toman una decisión libre (que conduce a una exigencia recíproca) (...). Así, mi libertad, al manifestarse, revela la libertad del otro." *Ibid.*, pp. 72-72, 78-79.

⁴ "La poesía, por otra parte, se vuelven meros pretextos para alcanzar una conciencia del lenguaje en su materialidad". Así, se ha reemplazado, en la poesía, una actitud práctica y utilitaria frente al lenguaje, por una actitud contemplativa; se ha sustituido un hacer por un ser. De ahí que, para Sartre, la historia de la poesía moderna, en términos de la vida de los poetas y de su relación con la sociedad, sea una historia, no de logro, sino de fracaso. "Frederic Jameson. 'Tres métodos en la crítica literaria de Sartre' en: *La moderna crítica literaria francesa*. De Proust y Valéry al estructuralismo, Comp. John K. Simon, FCE, México, 1984, pp. 217-218.

⁵ Palabras de Rosario: "Comparto la opinión de los antiguos en el sentido de que vivir no es necesario. Pero ya que se vive, por lo menos habrá que superar esta contingencia escribiendo" (...). Y agrega: "Para conjurar los fantasmas que me rodeaban yo no tuve a mi alcance sino las palabras. Mas una vez pronunciadas su poder se evaporaba, se diluía en el aire, se perdía. Era preciso fijarlas en una sustancia más firme, en una materia más duradera". Cardoza y Aragón también comparte este pensamiento al afirmar que "la poesía es la única prueba concreta de la existencia del hombre". Véanse respectivamente: Rosario Castellanos. *Confrontaciones*. Los narradores ante su público, Joaquín Mortiz, México, 1966, p.89 y Luis Cardoza y Aragón *Poesías completas y algunas prosas*, FCE, Tezontle, México, 1975, p.474.

eternidad⁶ sólo las confiere la fe en el espíritu anidado entre los versos de cada poema.

Cuando Rosario desea dormir su último día bajo la sombra de un árbol, está indicando también su deseo de no claudicar y seguir combatiendo con sus mejores armas: las letras. Estar "al pie de la letra" no es combatir contra el lector, es conciliarse con él, compartir el oficio literario. Siempre a la espera de que algún lector recoja el verso-disparo de alguno de sus poemas. Quien ha sido "herido" por su poesía, no muere del todo, renace. Por eso, no importa que ella muera al pie de la letra pues muere creando. Si crear es dar vida, no hay muerte. Quien la lee conscientemente germina, renace. Al nacer un verdadero poema renace quien lo lee y renace quien murió al pie de la letra. Poetas-lectores como José Emilo Pacheco comparten esta idea al expresar: "Mas si alguien vive, yo estaré despierto" en un poema dedicado a Rosario.⁷

Sin embargo, a pesar de la fe en el espíritu anteriormente señalada, es innegable que subyace la angustia: "Nadie verá la destrucción. Ninguno / recogerá la página inconclusa". (p.184)

La muerte es solitaria, pero la muerte de un poeta es una de las más solitarias.⁸ Muere sin sus palabras pues éstas se han quedado en la tierra para recordarlo. Rosario teme, en apariencia, que nadie se acuerde de ella después de morir; teme morir dejando interrumpida su labor creativa.

⁶ Según Rosario: "Al través de las palabras (...) eternizamos las formas fugitivas; hacemos patente la armonía del universo; conjuramos la muerte y la destrucción y el olvido." Y al ser entrevistada por Emmanuel Carballo opina: "Las palabras poéticas constituyen el único modo de alcanzar lo permanente en este mundo". Véanse respectivamente: Rosario Castellanos, "La corrupción intelectual" en: *La corrupción*, Nuestro Tiempo, México, 1970, p. 27., y Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, Ediciones del Ermitaño, Diógenes, México, 1986, p.529.

⁷ "Presencia" (de José E. Pacheco): "¿Qué va a quedar de mí cuando me muera/sino esta llave ileña de agonía,/estas pocas palabras con que el día/dejó cenizas de su sombra fiera?/¿Qué va a quedar de mí cuando me hiera/esa daga final? Acaso mía/será la noche fúnebre y vacía/que vuelva a ser de pronto primavera./No quedará el trabajo ni la pena/de creer y de amar. El tiempo abierto,/semejante a los mares y el desierto,/ha de borrar de la confusa arena/todo lo que me salva o encadena./Mas si alguien vive yo estaré despierto". José Emilio Pacheco. *Fin de siglo y otros poemas*, SEP, Lecturas Mexicanas" 44, México, 1984, p.13

⁸ Dice Elena Poniatowska con respecto a Rosario: "Desde niña se refugia en la soledad y sabe que escribir disminuye esta sensación." Elena Poniatowska. ¡Ay vida no me merces! Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Juan Rulfo, *La Literatura de la Onda*, Joaquín Mortiz, México, 1985, p.60.

De ahí que sobrevenga la angustia. Para contrarrestarla es necesario apelar al diálogo:

Y sin embargo, hermano, amante, hijo, / amigo, antepasado, / no hay soledad, no hay muerte / aunque yo olvide, y aunque yo me acabe. (p. 185)

La paradoja: "no hay muerte... aunque yo me acabe" expone el deseo de permanencia a pesar de la muerte. Por eso el diálogo es un recurso necesario para cerciorarse de que será recordada. Escribe para existir. Esto le contesta Rosario, en tono coloquial e irónico, a un reportero "sagaz" que le pregunta:

(...) -¿Por qué y para qué escribe? / - Pero, señor, es obvio. Porque alguien / (cuando yo era pequeña) / dijo que gente como yo, no existe. / Porque su cuerpo no proyecta sombra, / porque no arroja peso en la balanza, / porque su nombre es de los que se olvidan. (p. 293)

El tono irónico no es usual en la poesía de Rosario. Predomina en su última etapa productiva y responde a un estado de madurez intelectual alcanzado por el oficio y la disciplina.⁹ El tono, en apariencia ligero, no deja de ser estremecedor. La ironía imprime en su poesía una mayor soltura y dinamismo dándole un carácter autocrítico.¹⁰ Es autocrítico cuando reconoce que como poeta también tiene un "mausoleo" de poemas, versos fallidos, no logrados como el feto que reposa en un frasco de alcohol:

¿Quiere pasar a ver mi mausoleo? / ¿Le gusta este cadáver? Pero si es nada más / una amistad inocua. / Y ésta es una simpatía que no cuajó y aquél / no es más que un feto. Un feto. (p.293).

⁹ Beatriz Reyes Nevares cita al doctor Nahum Megged, de la Facultad de Humanidades de la Universidad Hebrea de Jerusalén: "En el ámbito literario los años en Israel fueron para ella (Rosario) un viraje en su expresión, dejando la poesía trágica y dolorosa para entrar en la contemplación irónica de los hechos, viendo lo que ocurre sin mitos ni clichés." Beatriz Reyes Nevares. Rosario Castellanos, Secretaria de la Presidencia, México, 1976, p.59.

¹⁰ Sobre su obra *Apuntes para una declaración de fe* (1949), Rosario opina en forma autocrítica: "Era muy retórica y la mayor parte de las formas de expresión usadas allí no me son propias. Son esos de quienes estaban más próximos a mí o el deseo de seguir una moda, una tónica y un acento que predominaban entonces." Poniatowska, op. cit., p.76.

Esta alusión del poema-feto refleja la humildad,¹¹ poco común entre los escritores, de reconocer la hechura mediocre¹² de una creación poética. Cada poeta tiene su propio mausoleo, pocos lo reconocen. Por eso, la ironía autocrítica de Rosario conlleva un humor incisivo. Se premia la mediocridad con insistencia; se alaba por costumbre:

Nunca fue viable. Un feto en su frasco de alcohol. / Es decir, un poema / del libro del que usted hará el elogio. (p. 294)

Se entrevé una propuesta: aceptar el fracaso de aquel poema puede ser el inicio de una iluminación.¹³ El poema no es un ente aislado; forma parte de una totalidad dada por la obra de arte. El poema fallido no es necesariamente como la manzana podrida que afecta a las otras, pero si se persigue la unidad poética deben contemplarse las limitaciones y posibilidades de dicho poema antes de publicarse. Depurar o abortar, sin conservar deshechos. Obcecarse en darle permanencia a un ser no logrado conduce paradójicamente a la intrascendencia de quien lo procrea. Quien insiste en ello, crea sobre ruina y su destino puede ser el olvido, la oscuridad. Quien acepta el fracaso identifica el error, recrea, y su destino puede ser lo eterno. La literatura es acción. Admitir que el poema aquel es una acción fallida, transparenta el verdadero ser de la obra literaria.¹⁴

¹¹ Con respecto a la humildad del escritor, Rosario piensa que: "(...) ser humilde es aceptar la prioridad del objeto estético por encima del sujeto creador. Que se someta así a las exigencias múltiples de ese objeto: trabajo, constancia, lucidez para admitir los errores, prontitud para rectificarlos." Rosario Castellanos. *Mujer que sabe latín*, SepSetentas, FCE, México, 1973, p. 166.

¹² Para Rosario, el creador artístico se corrompe "sustituyendo la verdadera disciplina por la hábil simulación abandonando la búsqueda de la originalidad para imitar las modas imperantes, renunciando a lo auténtico para halagar el gusto del público (...). La inspiración descende sobre el elegido: éste es un hecho innegable. Pero cuando el elegido ha sido perezoso, cuando se ha abandonado a la ignorancia, a la falta de destreza, el descenso de la inspiración es infructuoso". Ramón López Velarde opinaba algo similar: "Nuestros hombres de pluma aderezan párrafos y estrofas como guisotes. Así es como el ejercicio de las letras se ha vuelto industria de chalanes y filón de trapaceros. "Y agrega: quizá la más grave consecuencia del lenguaje postizo y pródigo consista en el abandono del alma." Véanse respectivamente: Rosario Castellanos, "La corrupción. . .", pp. 33-34 y Ramón López Velarde. *Novedad de la Patria y otras prosas*, Olimpia, México, 1987, pp. 113-114 y 117.

¹³ Según Rosario: "(...) la poesía es un ejercicio de ascetismo, un intento de llegar a la raíz de los objetos (...)" Carballo, op. cit., p. 524

¹⁴ Pfeiffer piensa: "Que la poesía no es distracción, sino concentración, no sustituto de la vida sino iluminación del ser, no claridad del entendimiento, sino verdad del sentimiento (...)." Johanne Pfeiffer. *La poesía*, FCE, Breviarios, México, 1983, p. 90.

Escribir para existir. No es el capricho de una mujer; es la necesidad de espíritu. No es mera terapia o catarsis; es proyección del ser. No es sólo literatura femenina;¹⁵ es la Poética (visión del mundo) de un ser humano. Puede ser también un engañoso narcisismo que oculta una intención demoleadora: recordar que la escritura no es juego ególatra; es un compromiso:

Cuando abro los periódicos / (perdón por la inmodestia, pero a veces / un poco de verdad / es más alimenticia y confortante / que un par de huevos a la mexicana) / es para leer mi nombre escrito en ellos. (p. 294)

En la acotación aclaratoria, Rosario emplea nuevamente la ironía crítica y autocrítica. El poeta narcisista prostituye su creación en tanto la concibe como un estanque de agua en donde palaciegamente puede reflejarse. En todo autobiografismo hay cierto aliento narcisista, pero no es el caso de Rosario.

Se le ha reprochado el tono autobiográfico de su poesía, y aún más en sus novelas. Aunque ella y algunos de sus críticos admiten esa tendencia, su poesía está exenta de narcisismo. La suya es creación intimista que establece un mundo a partir de sus experiencias vivenciales.¹⁶ Mundo que supera lo autobiográfico al traducir lo vivencial en intimista.¹⁷

¹⁵ Afirmar que la literatura de Rosario sólo es feminista implicaría reducir sus múltiples posibilidades interpretativas. Según Monsiváis: "En Rosario Castellanos se extingue la literatura femenina (como atenuante y salvoconducto) y se inicia la literatura de la mujer mexicana". Al respecto, Julian Palley opina que: "Aunque mucha parte de su poesía es feminista, a fin de cuentas, su arte trasciende el feminismo: a través de su obra encontramos la inquietud por todo el sufrimiento humano y una búsqueda de la justicia". Véanse respectivamente: Carlos Monsiváis. *La poesía mexicana del siglo XX*, Empresas editoriales, México, 1966, p. 64 y Julian Palley. "Rosario Castellanos: eros y ethos" en: *Meditación en el umbral*. Antología poética, Prólogo de E. Poniatowska, FCE, Col. Popular #297, M.

¹⁶ En muchas ocasiones se confunden los conceptos: autobiografismo e intimismo. Poniatowska reconoce el tono autobiográfico en la obra de Rosario: "(...) Castellanos hace literatura con los sucesos de su vida diaria; sus novelas son autobiográficas, sus poemas un reflejo de su desamor, la minuta de sus sensaciones que caen siempre en la angustia de la soledad". Jaime Labastida justifica esa inclinación en Rosario, al aludir a Elliot y comentar que las expresiones poéticas se enlazan con las experiencias vitales, pero no son idénticas a ellas. José Joaquín Blanco critica lo autobiográfico en Rosario diciendo que sus poemas "son muy sentimentales, amargos, religiosos y domésticos, aderezados con mitos (Hecuba, Penélope, Nausiaca, etcétera) y formas alegóricas (la Madre, la Solterona, la Abandonada, la Cortesana, etcétera)". Poniatowska se opone a esta apreciación pues: "(...) Rosario, además de religiosa y doméstica (...) es crítica y autocrítica (...)." Finalmente Pfeiffer opina con respecto a lo autobiográfico: "La verdadera poesía puede expresar las cosas más íntimas sin

Rosario, siempre consciente de su proceso creativo, revela a través del lenguaje signos de cordura intelectual:

Mi nombre, que no abrevio por ninguna razón, / es, a pesar de todo, tan pequeño / como una anguila huidiza y se me pierde / entre las líneas ágata que si hablaban de mí / no recurrían más que al adjetivo neutro / tras el que se oculta mi persona, mi libro / mi última conferencia. (p. 294)

Lejos de vanagloriarse, el símil: "Mi nombre ... tan pequeño / como una anguila huidiza..." muestra su sencillez entre el autoproclamado narcisismo. La poesía otorga un lugar en el mundo al verdadero creador. No estar ahí es no existir:

¡Bah! ¡Qué importaba! ¡Estaba ahí! ¡Existía! / Real, patente ante mis ojos. / Pero cuando no estaba... Bueno, en fin, / hay que ensayar la muerte puesto que es mortal. / Y cuando era una errata... (p. 294)

La reticencia que aparece en: "pero cuando no estaba..." refuerza la idea de que se escribe para existir. El ritmo estacando por la acotación inicial del poema: "(perdón por la inmodestia, pero a veces...)" y la suspensión del último verso: "Y cuando era una errata...", le exigen al lector una mayor concentración en el mensaje emitido. Y si el mensaje es un alma hecho objeto¹⁸ según Sartre, entonces el lector tiene la posibilidad de aprehender esa alma. El lector ejerce su libertad de aprehenderla. Al hacerlo, permite que el poema exista y trascienda.

hacerse por ello desvergonzada, sin provocar en nosotros la penosa sensación que nos causa toda impúdica traición de sí misma". Véanse: Poniatowska, op. cit. pp. 67 y 84., Jaime Labastida. El amor, el sueño y la muerte, Instituto Politécnico Nacional, México, 1969, p.61, José Joaquín Blanco. Crónica de la poesía mexicana, Posada, México, 1987, p.235., y Pffeiffer, op. cit., p.109.

¹⁷ El establecimiento de un mundo y la hechura de la tierra son, según Heidegger, los rasgos esenciales de una obra artística. Establecer un mundo es nombrar, designar los rasgos esenciales de la obra. La hechura de la tierra es la esencia encubierta de esa obra que es necesario desocultar, descifrar, hasta dar con la unidad del ente-poema. Portuondo interpreta a Heidegger afirmando que: "La poesía resulta así la designación, el nombramiento de la esencia de las cosas (...) la fundación de lo permanente y esencial en el seno de lo cambiante y accidental". Cf. Heidegger, op. cit., pp. 63, 60-61 y 68. Véase además: José Antonio Portuondo. Concepto de la poesía y otros ensayos, Grijalbo, México, 1974, p.108.

¹⁸ Sartre, op.cit., p.62

b) Palabra y vacío

El temor del poeta es crear la palabra vacía, la carente de autonomía y dirección, la intrusa que inevitablemente terminará por vaciarlo de tanto no designar. Rosario, sin ser ajena a este riesgo, describe el caso de un poeta cuyo diálogo con su público presencial es ausente.

El vacío que rodea al poeta y del cual éste es corresponsable se describe por medio de poder evocador de los verbos. Según Bergson, los verbos son las palabras más evocadoras porque expresan acciones¹⁹.

Algunas de las principales acciones ejecutadas por este poeta son: "se arregla la corbata (...) sube al escenario (...) tiembla / se sobrepone (...) profiero (...) se quita la corbata (...) la pisotea (...) maldice a Apolo (...) descende (...) busca en la luneta algún sitio sin dueño (...) se entrega a las delicias del anonimato (...) te arrojan con la música a otra parte. Estos verbos orientan la progresión lineal²⁰ del poema: desde la llegada del poeta (indicada por el rema "se arregla") hasta su expulsión. En su función evocadora, los verbos recrean la atmósfera de vacío, tema del poema. Rosario utiliza el adjetivo "vacío", reduplicado, para ambientar esa atmósfera:

Pero se sobrepone porque Apolo / le ha infundido el divino valor, lo ha emborrachado / de vaticinios y helo aquí, en el centro / de un gran espacio oscuro / ¿y vacío? ¿Y vacío? (p.199)

Rosario le cede lúcidamente la voz al poeta para que dialogue con un público sordo. En realidad, el poeta no tiene intención alguna de comunicarse. Su desinterés se indica con una subyección:

Señoras y señores... el micrófono / funciona bien. ¿Se escucha? ¿Quién escucha? / ¿Uno? ¿Varios? ¿Ninguno? / No me importa. / (p. 199-200).

¹⁹ Henri Bergson. Memoria y vida, Comp. Guilles Deleuze, Alianza Editoria, Madrid, 1977, p.73

²⁰ Progresión lineal: Es una sucesión de remas. El rema de una frase es aquel que antecede al tema. El rema de una frase se convierte en el tema de la siguiente. El rema se puede dividir en varios temas. Cf. Cesare Segre. Principios de análisis del texto literario, Grijalbo, Barcelona, 1985, p.199.

Al contestarse a sí mismo, muestra su apatía y decepción ante la sordera de un público ajeno; sordera provocada por "el estruendo que les reventó los tímpanos". Esta es una alegoría sobre los efectos negativos del progreso moderno que ha ensordecido o ahuyentado a un numeroso público lector. Pero el sentido más profundo del poema no ve por esa dirección. Lo que se plantea es un asunto más delicado: un diálogo de mudos en el proceso de comunicación poética. El poeta referido se asume auténtico²¹ al sugerir que, en el proceso comunicativo, él es el incomprendido:

"(...) La sordera no es lo que hace al silencio. / Lo que hace al silencio es la mudez. / Y no quiero ser cómplice / de ese crimen contra la humanidad. / Porque sin la palabra nadie es el hombre, nada / distinto de la piedra. En el cosmos entero / un dios puso en sus labios el sello de exención. / Y el poeta es quien da voz a lo que no habla, / es el que..." / reflectores, de repente, se encienden / y el que declama mira a su auditorio. (p. 200)

Pero el verbo "declama" del último verso connota una falsa retórica. Resulta entonces un diálogo de mudos pues un poeta vacío dirige un discurso vacío a un público igualmente vacío. Ante el estruendo que ensordece, se propone el silencio como restaurador del diálogo. El vacío es una forma cotidiana de muerte. Si el ruido ensordecedor ha conducido al vacío, el silencio, por ende, debe llevar al diálogo recordando que dialogar es existir. Sin embargo, prevalece el humor incisivo de Rosario al exclamar sarcásticamente la imposibilidad del silencio:

No hay gemido de víctimas. No hay clamor de justicia. / No hay ulular de fieras. / ¡Cómo, si es inaudible / aun el estruendo de la tempestad! (p. 201)

Y es que el silencio es imposible para quien se ha traicionado a sí mismo. Por tanto, se impone el vacío, ausencia de luz, ausencia de Apolo. Sobreviene la derrota del poeta que maldice y ha liquidado cualquier posibilidad de conciliación.²² La sordera es una forma de muerte; la

²¹ La poesía auténtica, según Pfeiffer, responde espontánea y verdaderamente a la interioridad de su creador, a un estado de ánimo verdadero (...). Cf. Pfeiffer, op. cit., p.55

²² Sobre la conciliación en la poética de Rosario, Martha Robles expresa: "El suyo parece afán de levantarse sobre sí misma para reconocerse desde fuera, encontrar un sentido de ser en la palabra y conciliar aspectos espirituales en la creación literaria." Martha Robles. *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*, Tomo II, Diana, México, 1989, p.155.

traición es otra. En este caso, la muerte ha derrotado al poeta. El lenguaje se convierte en lápida. Sepulta al ser poético. El lenguaje es aquí un peligro,²³ "un guante venenoso". El ser es amenazado y devorado por el siendo (ausencia de diálogo). De ahí la angustia. La inmortalidad se anula. Desemboca en un pesimismo que justifica la definición de "palabra" dada por Rosario: "Una palabra es sólo / la imagen deformada en un espejo". Si "espejo" se asocia con realidad y la palabra es una imagen deformada de la realidad (espejo), entonces la palabra es pura apariencia. La relación paradigmática²⁴ (apariencia-palabra y realidad-espejo) trasluce la angustia anteriormente mencionada.

El compromiso del poeta es combatir dicha apariencia tratando de transmitir su verdadera interioridad a la palabra que crea. Mientras no suceda esto, todo parece un sinsentido:

Me arrebataron la razón del mundo / y me dijeron: gasta tus años componiendo / este rompecabezas sin sentido. (p. 174)

La desesperanza lleva a pensar que nada cambia: "Ni siquiera se muere"; a un interrogarse sin respuesta:

¿Qué vas a amar? ¿Un cuerpo que se pudre / -ese pantano lento en que te ahogas- / o un alma que no existe? (p. 174)

²³ "Heidegger sostiene con Hölderlin (poeta alemán) que el lenguaje es el más peligroso de los bienes que han sido dados al hombre". El lenguaje es un bien porque testifica lo humano en el hombre (...). Es también un peligro porque (...) crea la posibilidad de todos los peligros al crear la amenaza del ser por el siendo, la destrucción del ser (...). Por otra parte, el lenguaje es un bien que actúa como instrumento de comprensión entre los hombres (...). El lenguaje sitúa al hombre en el mundo y con ello lo hace un ser histórico. Estar en el mundo y ser histórico se identifican y realizan (...) 'desde que somos diálogo' (...) Dialogar es la nota ontológica de la existencia del hombre. "Portuando, op. cit., p.107-108.

²⁴ "(...) los modos fundamentales de la composición verbal son la selección (paradigma) y la combinación (sintagma). El primero se produce sobre la base de la equivalencia, en tanto que el segundo reposa en la combinación de la propia 'cadena hablada'. El paradigma es (...) un modelo de posibilidades del cual se escoge el o los elementos para formar un mensaje (...) El sintagma es una cadena de signos lingüísticos articulados y organizados en forma lineal (...) Signos que se emiten en el tiempo, uno detrás de otro, guardando entre sí relación de dependencia". Pedro Chávez y Eva Lydia Oseguera. *Literatura Universal 1*, Publicaciones Cultural, México, 1987, p.276.

La piedra, símbolo de inmovilidad y dureza, refleja un tiempo circular infinito. La reduplicación: "Otra vez. Otra vez" evoca esa naturaleza icónica²⁵ de lo infinito:

Ni siquiera se muere. Algo muy leve cambia / y sigues dura, en piedra,
creciendo en vegetal / y otra vez despertando en lo que eras. / Otra vez. Otra vez.
(p. 174)

Evoca también un eterno no morir angustiante, debido a la búsqueda de lo perdido o robado:

Me dijeron: no busques. Nada se te ha perdido. / Y los vi desde lejos /
ocultar lo que roban y reír. (p. 174)

Para Rosario el ser es lo oculto que da sentido al mundo. Es tarea del creador intenta desocultar dicho ser para revelarlo al mundo y hacerlo existir. Combatir el siendo (la apariencia) para que el ser de la palabra brote.

c. Palabra y eternidad

Quien domine la palabra, será eterno. Quien sea dominado por ella será perecedero. Rosario nos muestra que ambas aseveraciones son una falacia. El conflicto está en el verbo "dominar". En su poesía, Rosario no busca demostrar que domina o ha sido dominada por la palabra. Su mérito es más bien mostrarla espontánea y libremente para que cada lector desoculte²⁶ el ser inmerso en ella. La palabra sólo es "dominada" en tanto su creador le inyecta un sentido de ser. Esto marca la diferencia entre una palabra que "está" acomodada entre varios renglones, y aquella palabra que "es" entre varios versos.

²⁵ Inconicidad poética: "Un verso, gracias a la disposición de las palabras o/y simetrías verbales puede imitar icónicamente aquello de lo que habla (...) muchas figuras retóricas tienen naturaleza icónica; la repetición de una palabra o sintagma en una situación equivalente (anáfora, epífora, complexión) representa también su persistencia e insistencia en el discurso (...)" Segre, op. cit., p.66.

²⁶ Desocultar es descubrir la esencia verdadera del ente-poema. Según Heidegger hay que buscar la verdad desocultando al ente, si está adentro y más allá de lo iluminado por esa luz. Luz que garantiza un tránsito al ente que no somos nosotros y una vía de acceso al ente que somos nosotros mismos. Cf. Heidegger, op. cit., p.68.

En el lenguaje poético de Rosario, vida y muerte se contienen estrechamente. El milagro de su lenguaje es preservar la vida aunque ésta transcurra infatigable, y "se parta en ráfagas".

Ya verás cómo sube / de ser semilla a rama. / Ya verás cómo pasa / de
instante a hora sagrada.

Ya está y aún no lo adviertes, / ya mueres y aún te alarmas. / Porque es
tuya, eres tú lo que es más tú: / el tuétano, la sangre, la palabra. (p. 203-204).

En los anteriores versos se infiere una analogía: la vida, como el viento, no termina con la muerte. La vida, además, se metaforiza con la sal: "sal hay una y no más". Asimismo, Rosario establece una serie de relaciones paradigmáticas: agua-sorbo / mar-ola / fuego-llama, en donde así como el agua está contenida en el sorbo, el mar en la ola y el fuego en la llama, también la vida se contiene en la muerte. Además, son paradigmas que se repiten en el tiempo eternamente.

El movimiento rítmico del poema fluye y asciende gracias a estos paradigmas relacionados con un símil. De hecho se percibe una musicalidad o eufonía²⁷ en el predominio de vocales oscuras y bajas (o-u-a).²⁸ Ritmo y eufonía se complementan favoreciendo la progresión lineal y vertiginosa del poema. Del rema inicial (viento) se pasa a otros remas (semilla, rama, instante, hora sagrada, tuétano, sangre) hasta llegar al tema (palabra). Esta progresión lineal indica la evolución y trascendencia del ser a través de la palabra. Es así como surge la última relación paradigmática entre ser y "palabra". Es decir, el ser del hombre se contiene en la palabra.²⁹ Y la palabra es el hombre.

En su creativa el poeta trabaja las palabras "fruta verde" hasta madurarlas, hasta darles color y sentido. Para Rosario, mientras la fruta-palabra siga verde, la actitud de un poeta será meramente pasiva; se

Para lograrlo, su lenguaje requiere ser conciliador. Concilia...

²⁷ René Wellek y Austin Warren. *Teoría literaria*, Gredos, Madrid, 1962, p. 188.

²⁸ Pfeiffer considera que dependiendo de los sonidos verbales (melodía) existen vocales oscuras y bajas (o,u,a) y claras y altas (l,e). Pfeiffer, op. cit., p.22.

²⁹ La idea de que el ser del hombre está contenido en la palabra, remite a una definición de estilo sugerida por Rosario: "Estilo es el modo con que el hombre asume su propio ser, el valor que concede a su persona, el sentido que da a su vida y el repertorio de formas de que dispone para realizarla" Santa Teresa. *Su vida*, Prólogo de Rosario Castellanos, UNAM, Nuestros Clásicos, México, 1962.

perfilará una ausencia de movimiento o acción. Mientras esto ocurra, la palabra quedará inhabilitada para designar o nombrar la realidad que quiere transmitir.

Los dioses antiguos derribados desean comunicarse con Rosario para hablar a través de su poesía. Ella se niega a complacerlos inicialmente por un motivo: "la insuficiencia" de sus palabras para expresar los signos de la destrucción:

Estoy aquí, sentada, con mis palabras / como una cesta de fruta verde, intactas (...) Y no miro los templos sumergidos; / sólo miro los árboles que encima de las ruinas / mueven su vasta sombra, muerden con dientes ácidos / el viento cuando pasa. / Y los signos se cierran bajo mis ojos como / la flor bajo los dedos torpísimos de un ciego.(p.61)

La conjunción: "Y no miro..." "Y los signos se cierran..." refuerza ese negarse de Rosario. Esta actitud no es producto del miedo o la cobardía, sino el dolor. Dolor para comunicar la destrucción ancestral de una cultura indígena; dolor, al saber que fue el mismo lenguaje el que intentó ocultar en su momento el ser histórico de un pueblo³⁰ en el fondo, Rosario está consciente de los signos destructivos. Su actitud se observa en la siguiente estrofa:

Pero yo sé: detrás / de mi cuerpo se agazapa, / y alrededor de mí muchas respiraciones / cruzan furtivamente / como los animales nocturnos en la selva.

Yo sé, en algún lugar, / lo mismo que en el desierto el cactus, / un constelado corazón de espinas / está aguardando un hombre como el cactus la lluvia.(p.61).

³⁰ El compromiso de un poeta, según Hölderlin, es revelar el ser histórico de su pueblo. A raíz de esto, Portuondo comenta: "La libertad del poeta está "determinada por una necesidad (...). "La necesidad, según Hölderlin, de descubrir los signos que "constituyen el lenguaje de los dioses" revelándolos a su pueblo. "El poeta, por otra parte, debe interpretar la voz de su pueblo que se expresa en las leyendas y demás elementos en que se recuerda la existencia del grupo. El poeta, está, por lo tanto, situado en la región intermedia entre los dioses y el pueblo, y debe, desde ella, actuar como intérprete y anunciador (...). "Para el poeta alemán la esencia de la poesía es histórica porque supone un tiempo que anticipa e interpreta. Esta historicidad, es, para Heidegger, la esencia esencial de la poesía. Portuondo, op. cit., pp.109-110.

El dolor la rebasa y las palabras, aún maduras, parecen insuficientes para desocultar el ser histórico de una cultura en ruinas. No por nada su dolor la hace construir una personal sinonimia: idioma-lápida:

Pero yo no conozco más que ciertas palabras / en el idioma o lápida / bajo el que se sepultaron vivo a mi antepasado. (p.61)

Si el lenguaje parece ser lapidario y letal; las palabras, insuficientes; y el dolor, inútil por sí mismo, ¿cómo recuperar el ser de esa cultura?, ¿Cómo conciliar lo en apariencia inconciliable? Es tiempo de recurrir a la memoria para que la palabra empiece, como locomotora, a moverse; lenta pero efectiva; vieja, pero enérgica y madura. Ahí está el lenguaje, eterno, esperando que Rosario le dé un nuevo sentido.

2. LENGUAJE Y MEMORIA

La literatura comprometida es acción: busca revelar y cambiar al mundo a través de la palabra que a su vez es acción. De ser necesario, el autor criticará, romperá o demolerá con su lenguaje para inquietar la conciencia colectiva, a quien hará reflexionar sobre su propio desequilibrio.³¹ Sin embargo, la propuesta literaria de Rosario es más modesta. En algunos de sus poemas no busca cambiar este mundo, sino relevar uno que la memoria³² ha olvidado: el indígena.³³ No lo hace con el propósito de poetizar piadosamente su miseria y abandono, cual ropa ajada en el arcón. Su intención es conciliar el ser a través del lenguaje poético, se immortaliza una vez más. Ya el hecho de existir le confiere a cualquier cultura un signo de inmortalidad. Pero se ha vivido olvidando las raíces indígenas, y el olvido desgasta cualquier signo.

La poesía de Rosario busca construir una memoria propia para que esa cultura se recuerde a sí misma poéticamente y se immortalice una vez más. Para lograrlo, su lenguaje requiere ser conciliador. Conciliar implica,

³¹ Sartre, op. cit., p.97.

³² La poesía, en ella (Rosario), es memoria no de humo, sino viva y actuante, la cual revive las hazañas de un pueblo que ha ido dejando huella de su paso por la tierra, siempre en lucha con los elementos y con las fuerzas que dispersan y destruyen lo noble y lo justo". Raúl Leiva. Imagen de la poesía mexicana contemporánea, UNAM, México, 1959, p.334.

³³ Declara Rosario: "Los indios no me parecen misteriosos ni poéticos. Lo que ocurre es que viven en una miseria atroz. Es necesario describir cómo esa miseria ha atrofiado sus mejores cualidades". Poniatowska, op.cit., p.111

primero, admitir el dolor ante la memoria ausente; y segundo, ir tras la esa memoria que se oculta en el más profundo ser de las palabras.

El lenguaje poético de Rosario buscará crear una nueva memoria que la acerque a sus propias raíces. El lector decide si accede a su encuentro o la rehusa; tiene libertad para ello.

a) La memoria ausente

Sinónimos: el Sur, la patria, el país. Rosario agrega otros: ruina, devastación, silencio. Asociaciones tentativas: las piedras del sur, la patria encendida e incendiando, el país que calla. En algunos de sus poemas, Rosario reconoce la existencia de una memoria que evoca el pasado-presente indígena. Sin embargo, prefiere arrullarla para que se duerma y no duela tanto:

Arrullemos / con canciones de cuna a la memoria / y amemos esta zona devastada. (p.43)

Hay imágenes que anticipan la devastación: "los ojos se acostumbran / a circular en rieles de neblina" pero también hay epítetos engañosos que muestran sólo apariencias: "íntimas huertas", "árboles ascendidos de trinos", "hierba temblorosa", "campanas invisibles". Los epítetos crean una identidad, pero una acotación intempestiva desenmascara la anterior intención:

En vano es que digamos: / "yo vengo de un país de íntimas huertas / y recuerdo los árboles encendidos de trinos, / la hierba temblorosa bajo la última lluvia / y el cielo de las tardes / vibrando de campanas invisible / Vengo de esa ciudad donde los niños / quiebran en mil pedazos el silencio / y colocan el pie / en la inmanencia limpia del estanque / y los labios al borde del espejo. / en salones ocultos un piano negro calla.)" (p.42-43)

Lo negro del piano evoca la noche que también sabe de silencios. Una noche sin teclas, un piano hecho noche. Sin luz no hay música, no hay Sur. Nadie puede escuchar el mecerse de los platanos ni la lluvia que, huracanada, los moja. ¿Qué es entonces el Sur para Rosario? Es lo que observa: una fruta podrida, cuna cárcel:

Porque el Sur se evapora, / lo arrastra el tiempo, lo hunde la distancia, / se consume, incendiando, a nuestra espalda. / No miremos atrás que sólo llega / un abrasado aliento de desierto. (p.43)

Las anteriores prosopopeyas ("el Sur se evapora", "lo arrastra el tiempo", "lo hunde la distancia", "se consume, incendiando, a nuestra espalda") sugieren un Sur etéreo, frágil, aislado, destruido. No es a la sombra de cómo Rosario desea recordar al Sur; es preferible olvidarla:

Olvidé mi memoria / dejé jirones rotos, esparcidos / en el último sitio donde una breve estancia / se creyera dichosa: / allí donde comíamos en torno de una mesa / el pan de la alegría y los frutos del gozo. (p.44)

Los jirones rotos y esparcidos evocan aquel poema indígena, testimonio de la barbarie española del siglo XVI, cuando en los caminos yacían dardos rotos, los gusanos polulaban por las calles, y la única herencia era una red de agujeros.³⁴ El Sur, red agujerada, obliga a ladear la cabeza y olvidar. Pero el olvido conduce a la soledad. Quien busca olvidar termina aislándose. La soledad personificada como mujer, tiene un destino aún más amargo: "el más desolado y tremendo crepúsculo" que se "llamará locura" la soledad-mujer buscará hundirse en el "pantano de saliva amarga", y desaparecer cualquier registro de memoria. La locura, "ese alegre extravío de la razón"³⁵ hará más llevadero el paso de los recuerdos. El Sur "estrella, caída", "piedra celeste ya refinada", busca un lugar en ese mundo. El Sur perdió su cielo aquí, en la tierra. Rosario lamenta la ausencia de una memoria que transmita y registre la pérdida de ese cielo:

¿Quién dirá los silencios de mis muertos? / ¿Quién lloraría ruina de mi casa? / Entre la soledad una flauta de hueso / derramando una música triste y aguda y áspera. (p. 76)

Si la memoria se ausenta, la inmortalidad resulta imposible. Sin memoria, el pasado sepulta al presente, niega el futuro:

³⁴ Miguel León-Portilla. *El reverso de la conquista. Relaciones aztecas, mayas e incas*, Joaquín Mortiz, México, 1964, p.53.

³⁵ Erasmo. *Elogio de la locura*, Espasa-Calpe, Col. Austral, Madrid, 1982, p.73.

¿Quién me castró de mi posteridad? / ¿Quién me puso esta giba monstruosa del pasado? (p. 116).

De ahí la angustia al reconocer que mientras el tiempo transcurre para los demás, en el Sur permanece como prolongación de vida y muerte:

Se va empozando en mí, por centurias, el tiempo. Se mueve y no transcurre. / Se agita y permanece. (p. 116).

Si la memoria está ausente, no habrá un rostro³⁶ en donde se dibujen los rasgos ancestrales de una cultura:

Se olvidaron de mí, me dejaron aparte. / Y yo no sé quién soy / porque ninguno ha dicho mi nombre; porque nadie / me ha dado ser, mirándome.

Mirar una cultura es reconocer su existencia; abrazar una cultura es transformarla. Pero el abrazo no llega, la cultura se entume y la nostalgia de días mejores es un refugio:

Hablamos de la lengua / de los dioses, pero era también nuestro silencio / igual al de las piedras. / Eramos el abrazo de amor en que se unían / el cielo con la tierra. (p. 74)

Nostalgia. Cuando la ceiba era el puente de unión entre la tierra y el cielo; cuando los dioses contemplaban a los hombres del Sur como la copa del árbol a su tronco, como el tronco a sus ramas:

No era como ahora / que parecemos aventadas nubes / o dispersadas hojas. / Estábamos entonces cerca, apretados, juntos. / No era como ahora. (p. 74-75)

Pero no hay memoria que anticipe hasta cuándo terminarán de desprenderse los hombres del tronco. Ramas en éxodo, sin retorno. Algunas, la que logran quedarse, se vuelven "llama petrificada", alcanzan "la mudez mineral de la estatua". Son extranjeras en su patria, donde se han quedado para olvidarla. Igual que la extranjera en su monólogo:

³⁶ "Su mayor lucha (de Rosario) fue la de forjarse un rostro (. . .) como símbolo de identidad (que a su vez) tiene raíz en la cultura indígena: perder cara equivale a deshonor, indignidad o desvergüenza; no tenerla, marginación total; no dar cara, cobardía." Robles, op. cit., p.157.

"Esta tierra, lo mismo que la otra de mi infancia, / tiene aún en su rostro, / marcada a fuego y a injusticia y crimen, / su cicatriz de esclava. (p. 112)

La presencia de la extranjera es inquietante porque simboliza la ausencia de memoria; ella es "el huracán que parte ramas", es traición y olvido:

Demasiado temprano / escupí en los lugares / que la plebe consagra para la reverencia. / Y entre la multitud yo era como el perro / que ofende con su sarna y su fornicación / y su ladrido inoportuno, en medio / del rito y la importante ceremonia. (p. 113)

Como tal, el anillo de oro que porta es una ofensa contra los de su raza. Contrasta la opulencia de unos y la miseria de otros:

Basta. He callado más de lo que he dicho. / Tostó mi mano el sol de las alturas / y en el dedo que dicen aquí "del corazón" / tengo un anillo de oro con un sello grabado.

El anillo que sirve / para identificar a los cadáveres. (p. 114)

Si la extranjera simboliza el olvido, resulta irónico que intente identificar los cadáveres cuyos nombres no recuerda ni podrá recordar. En realidad, la extranjera se avergüenza de su "raza vencida", prefiere olvidarla. Este sentimiento que desemboca en traición es más palpable en un poema-crónica de Rosario. En este poema, el yo lírico cede su voz a un yo colectivo que narra³⁷ cómo:

"Vendimos la memoria y por befa trocaremos / la alegría, por sarcasmo la esperanza."

³⁷ La narración es un recurso estético de la poesía de Rosario. Para Aguiar e Silva: "El dato narrativo, que puede formar parte de la estructura de un poema lírico, tiene como función única evocar una situación íntima y revelar el contenido de una subjetividad". Víctor Manuel Aguiar e Silva. *Teoría de literatura* lá, Gredos, Madrid, 1979, p.181.

El narrador metadieético³⁸

Lo dijimos entonces. / Cuando los años de la cobardía, / cuando toda la tierra hedió de las entrañas / podridas del augur y enormes animales / mugieron en los páramos nocturnos. (p. 101-102)

Y a la vez homodieético:³⁹

¿Qué le dimos? ¿La voz que o tenían, / los ojos que faltaban a sus lágrimas, / un corazón que fuera la casa de su angustia? / No, sino la respuesta de Caín, / la espalda del que niega, del que huye. (p. 103).

Relata desde su perspectiva, en tono de autorreproche, cómo por miedo traicionó a sus hermanos de sangre. Lo interesante del poema es que inicia narrando en un pasado continuo:⁴⁰ "lo dijimos entonces..." para finalizar en un presente histórico:⁴¹ "Nuestra historia la escribe / reptando entre cenizas la serpiente." En el poema, el presente inmediato no es más que la prolongación del pasado en el presente. De ser así, el pasado siempre está presente y condiciona el futuro. Aunque el poema-crónica de Rosario finalice en presente, el pasado termina por imponerse. ¿Por qué? La traición (ausencia de memoria) es un hecho del pasado que se prolonga, y lastima al presente. La memoria que se conserva, en dicho poema, es la de vencedores. Ante la memoria vendida queda el silencio de la lengua propia:

Llevamos nuestros pies / donde la soledad tiene su casa / y allí nos detuvimos para siempre. / En silencio aguardamos / hasta aprender la muerte. (p.75).

Si la memoria indígena parece pulverizarse, ¿qué esperanza habrá de recuperarla? Para Rosario, si no existe la esperanza, se construye, como el que inventa un dios personal:

³⁸ Chávez-Oseguera, op. cit., pág. 325.

³⁹ Segré, op. cit., p.31

⁴⁰ Según Bergson: "La duración es el progreso continuo del pasado que corroe el porvenir y se hincha al avanzar." Bergson, op. cit., p.47.

⁴¹ Presente histórico: hechos narrados que sucedieron, pero se narran como si estuvieran ocurriendo. Ibid., p.23

Esperanza, / ¿eres sólo una lápida?

No diré con los otros que también me olvidaste. / No ingresaré en el coro que te desprecian / ni seguiré al ejército blasfemo.
Si no existes / yo te haré a semejanza de mi anhelo, / a imagen de mis ansias. (p. 46).

Es difícil derrumbar el muro de las lamentaciones: "Lloro por esa patria que no he tenido nunca", pero es necesario edificar el de las posibilidades. Sin embargo, subyace el miedo, la duda: ¿Existen suficientes ladrillos y cemento para un muro de esa naturaleza? De ahí el refugio en la fe. La fe es anterior a la esperanza, a las palabras. Un acto de fe precede al lenguaje poético de Rosario. La fe que probablemente le permita construir una nueva memoria.

b) Tras la nueva memoria

La construcción de la nueva memoria, la que inmortalizará poéticamente el ser de una cultura, le exige a Rosario su involucramiento. Involucrarse para conformar una memoria colectiva que se imagine un rostro para una cultura abandonada, y un rostro que refleje espiritualmente a Rosario. Ambas memorias se integrarán en una sola: la nueva memoria. Para conformar la memoria colectiva, Rosario utiliza el recurso de la crónica. Presta su voz a un augur que narra en primera persona del plural. El propósito es lúdico: contar nuevamente la fundación azteca de Tenochtitlan, como si no hubiera contado antes. El augur-Rosario, narrador homodieético, relata con una intención evidente: inmortalizar no sólo el acontecimiento histórico sino también el ser divino y humano que hizo posible ese hecho; es decir, revelar la comunión dioses-hombre. Preservar a los dioses es preservar la vida:

Pero alguno sentía ya dentro de su entraña / el espasmo del dios, / la quemadura de la profecía. / Al fin prevaleció sobre sus adversarios. / Pasamos a ser hombres que llevan a su espalda / un cargamento, un peso, un ídolo, un destino (...)

Las deidades descansan en nosotros. (pp. 117 y 120)

La convicción, no mera duda, de que los dioses moran en el hombre, despiertan en éste la confianza en la inmortalidad. El narrador, más que contar o inventar, pretende el recuerdo eterno de su relato. "No es

mentira. / No invento lo que digo. / Sólo estoy recordando. "Como recuerdo, muestra diversos signos evocadores⁴² de la cultura azteca: "he aquí la heredad: el valle, el valle", "comimos alimañas, hojas inmundas, moscos", "Acechador, ladrón, tal era nuestro mote", "fija crueldad de la obsidiana", entre otros. La nueva memoria registra enemigos y aliados de esa cultura. Enemigos como la niebla que "juega a enloquecernos", aliados como el viento, nos dictaba / mandatos la hojarasca. "Signos de permanencia como el de la piedra y el tronco "talado y hueco" que "resonaba invocando a lo divino", pero también el presagio como signo de duda:

Se multiplican voces: / del mar vendrá la tempestad. Del mar.
Ay, todo lo que vemos / tiene un temblor funesto de presagio.
¡ Del mar vendrá la tempestad ; ¡ Del mar ; (p. 120).

El mar⁴³ en Rosario surge como un signo temido en la conformación de la nueva memoria. Puede quemarla sin ser fuego; puede sepultarla sin ser piedra. El mar insinúa muerte, y en este poema, la muerte reviste un carácter profano, sagrado y funesto.

Profano porque la muerte de algunos peregrinos obstaculiza temporalmente los designios de los dioses:

El muerto se moría y su muerte nos era / afrenta, deserción, pacto incumplido / y juramento roto. / Lo abandonábamos a la intemperie, / al buitre, al que devora carroña, al exterminio. (p.117).

Sagrado porque el sacrificio de víctimas humanas es necesario para la supervivencia:

⁴² Para Bergson existen dos tipos de memoria: "La habitual que representa nuestra experiencia pasada, y la evocadora de imágenes que es la auténtica memoria al ser coextensiva a la conciencia. Estas dos formas de memoria en realidad van unidas porque el ser humano, al percibir como hábito las experiencias pasadas llega a concientizar el presente histórico haciéndolo memoria". Ibid., p.85-86.

⁴³ El poema "Marcas" de St-John Perse, traducido por Rosario, y que se incluye en el libro "Poesía no eres tú", aborda también el tema del mar. St-John Perse ve en el mar una fuerza inspiradora, un carácter divino, un poder evocador de "los grandes muros de la infancia", puerta liberadora sin regreso, "libro de piedra" que enseña a vivir, celda y refugio de doncellas, promesa de lo eterno, "la inmensa compasión de todas las cosas percederas". Rosario Castellanos. "Marcas" de St-John Perse en : *Poesía no eres tú*, FCE, México, 1981, pp.243-277.

Así fue como abrimos corazones, / como despedazamos materias, como hicimos / de toda cosa augurio, y del destazador, / del cuchillo, su intérprete. (p.117).

Funesto porque los presagios son una amenaza de exterminio:

Más ¿por qué este sabor caduco en nuestros cantos? / ¿Por qué nuestros adornos se marchitan? / ¿Por qué aun lo duradero nos predice / el fin de nuestro siglo? (p.120).

Es el mar el presagio más significativo. No sólo del mar provino el pueblo que intentó ahogar o ausentar la vieja memoria prehispánica; también arribó el dolor. La llaga de agua evoca destrucción. Los vencedores exterminaron casi por completo una cultura, el tiempo terminó con ellos, pero nadie se acordó de ocultar al mar para que ya no siguiera evocando.

En ese momento, Rosario hace uso de su memoria para sobrevivir. Ella se compara con un pájaro en la orilla de los acantilados. Pájaro que contempla el mar, "porque la ola exhala una densa humareda de exterminio". Rosario-pájaro-vuelo contempla la ola-mundo-cadena que refleja una muerte interminable. ¿Qué es el ir y venir de las olas sino el recordatorio de una muerte sin fin? ¿De qué le sirve a Rosario contemplar la destrucción si esto, al parecer, no cambia nada? Pero no Rosario-Pájaro no contempla pasivamente. Rosario percibe la imagen del dolor, la grava en su memoria y emigra. No para evadir la realidad, sino para preservar el recuerdo y sobrevivir. Según Bergson, un una imagen percibida siempre subsiste porque la percepción se proyecta hacia el futuro.⁴⁴ Rosario percibe para conciliar el ser de una criatura consigo misma; percibe para crear la nueva memoria, la memoria, la memoria que concilia. Pero Rosario también percibe para buscar su rostro entre las ruinas. En algunas ocasiones monologa y no se considera digna de retomar a sus raíces, a la tierra de sus muertos:

Acepta nada más los hechos: has venido / y es igual que te hubieras quedado o que si nunca / te hubieras ido. Para ti. Para todos. (p.330).

⁴⁴ Bergson, op. cit., p.50.

Y sin embargo el retorno a las raíces es una de las constantes poéticas de Rosario. Encontrarlas es encontrarse, darles un rostro es dárselo, recordarlas es reconciliarse. Conciliar, para ella, es la búsqueda de integración en el ser de una cultura, la suya. Por eso Rosario aspira a ser selva, y lo logra a través de un juego de ambigüedades. En uno de sus poemas se imagina a sí misma como una niña ciega que busca borrarse a sí misma, pero no lo logra pues el borrar su nombre sería como desaparecer la selva. Por otra parte parece ignorar su "destino de vegetal", pero en el fondo lo sospecha. Además intenta ocultar su "color de selva", pero es inútil:

(He debido cubrirme el rostro con un velo / por no mostrar este color de selva / -splendor y catástofre- / que todavía no me ha abandonado.) (p.198).

La elipsis del verbo "palpar" ya se anunciaba deseo de omitirse y omitir:

Niña ciega, palpaba el rostro con mis manos / no para ver / par borrar la línea / donde el perfil dice "mañana"; donde / alza el mentón su hueso que se opone a la muerte (p.197)

Suprimir el verbo es como suprimir la memoria que duele. Ocultar el verde (selva) por medio del negro (velo) es, finalmente, ocultarse a sí misma. El que Rosario perciba un "destino de vegetal" la involucra, en forma inevitable, con la selva; a ser su sinónimo.

Mientras el mar la tranquiliza, la selva la reconforta. Cuando la selva le muestra la interioridad de su ser, Rosario es selva. Para lograr esto, Rosario necesita involucrarse como personaje, como relatora de historias para reducir la distancia que la separa de su espejo-selva:

Cuento la eterna lucha de los dioses / para vencer al caos / y las primeras peregrinaciones / y los que se perdieron o no acabaron / antes de presenciar el milagro del alba (p.208)

Cuando percibe que la selva es un cuerpo, abandonado como el de ella, lleno de árboles y sin viento que los mueva, decide involucrarse:

Y, alrededor, la selva. ¡Cuánta corteza de árbol / en que ningún cuchillo de viajero / grabó la letra el rumbo! / ¡Cuánta hoja diciendo su idioma incomprendible! / ¡Cuánta raíz a la que no descendo! (p. 206).

Rosario adquiere una identidad al relatar. Al relatar construye la memoria antes ausente y moldea, cual figura de barro, su propio rostro. El amuleto o pedazo de ámbar que recibe en la selva es una promesa de eternidad. Simboliza la presencia divina del Sol "para que me recuerden, / - después, cuando yo muera- aquellos que me amaron". Al involucrarse como personaje, Rosario evita que el rostro de la cultura indígena se borre:

Encima de los otros su destino / resplandeció una hora / y se precipitó como un astro caído. / Pero su rostro no ha sido borrado / porque uno entre todos fue testigo. (p. 71).

Por otra parte, Rosario va tras la nueva memoria evocando su infancia y adolescencia. Utiliza la fábula y la topografía como recursos evocadores de ambas etapas, respectivamente. A través de la fábula ella se desdobra en una niña perdida dentro de una "Torre de Viento":

En esa Torre la niña, en esa Torre / vieja como mi cuerpo, abandonada, / sola, en ruinas lo mismo que mi cuerpo. / En esa Torre búscala, persíguela, / rastrea la huella de su pie desnudo / y el olor de jazmín entre su pelo / y sus manos fluyendo como dos breves ríos / y sus ojos dispersos. (p. 50).

El propósito de la fábula no es tanto el mensaje implícito que el lector pueda interpretar; es más bien un sentido de búsqueda y reencuentro por parte de Rosario. No se trata de descifrar una moraleja, sino de lograr un mayor acercamiento consigo misma.

Algo similar ocurre cuando evoca su etapa adolescente. La topografía empleada recrea no sólo el abandono de la casa descrita, también el propio:

Yo recuerdo una casa que he dejado / Ahora está vacía. / Las cortinas se mecen con el viento, / golpean las maderas tercamente / contra los muros viejos. / En el jardín, donde la hierba empieza / a derramar su imperio, / en las salas de muebles enfundados, / en espejos desiertos / camina, se deliza la soledad calzada / de silencio y blando terciopelo. (p. 51).

¿Para qué evocar dos instantes tan desolados? Rosario destapa la cañería infantil y adolescente para que drene el dolor y deje de oler a pasado. Reconocer el derrumbe de "la casa que no supo retenerte" es aceptar el propio, en ese momento. Ella evoca porque ha olido el presente, y ha imaginado el olor del futuro.

Porque Rosario no es ajena a la realidad de su presente, desea registrar también un hecho oficial recordará "lo que no hay, huellas, cadáveres". La nueva memoria será la luz que desenmascare a la noche. Ella concatena oscuridad y violencia para subrayar la complicidad de la coche en el crimen:

La obscuridad engendra la violencia / y la violencia pide oscuridad / para cuajar en crimen. (p. 287).

Rosario compara el efecto del arma homicida con el de un relámpago: rápido y destructivo. Para la memoria oficial es inútil buscar los muertos que no han muerto:

La plaza amaneció barrida; los periódicos / dieron como noticia principal / el estado del tiempo. / Y en la televisión, en la radio, en el cine no hubo ningún cambio de programa, / ningún anuncio intercalado ni un / minuto de silencio en el banquete. / (pues prosiguió el banquete). (p. 288).

El compromiso de Rosario con sus lectores es mostrar cómo se quiso borrar la memoria al barrer la plaza. La memoria oficial es una sepulcra; la nueva memoria, desenterradora. Pero ésta no es ese tipo de memorias que desocultan la verdad para renacer el rencor. La nueva memoria no responde con agresión y amargura. Su intención es conciliadora sin dejar de ser imperativa:

Mas he aquí que toco una llaga: es mi memoria. / Duele, luego es verdad. / Sangra con sangre. / Y si la llamo mía traiciono a todos. / Recuerdo, recordamos. / Esa es nuestra manera de ayudar que amanezca / sobre tantas conciencias mancilladas, / sobre un texto iracundo, sobre una reja abierta, / sobre el rostro aparentado sobre la máscara. Recuerdo, recordamos / hasta que la justicia se siente entre nosotros". (p. 288).

"Recuerdo", memoria individual y "Recordemos", memoria colectiva, se han integrado en una sola. Ya no habrá quien olvide, aunque se lo proponga. Quien olvida, muere.

"LOS CORRIDOS. VOZ DEL PUEBLO"

Lic. Aracely Jiménez
Catedrático de la Facultad
de Ciencias de la Comunicación

1.1 Antecedentes

En los últimos años se ha visto una proliferación del corrido en los medios masivos de comunicación, prensa, radio, televisión, inclusive videos que persiste a través del tiempo en nuestro país y en la frontera norte, porque el corrido es expresión del pueblo, a mayor crisis, mayor tendencia a expresarse a través de ellos. Considero que este género musical altamente difundido está sufriendo alteraciones en gran medida por el uso y abuso netamente mercantil, producto de una economía consumista. Los personajes y necesidades que el pueblo creó y que son una elaboración directa del mismo, han sido tergiversados y en ocasiones alterados por intereses ajenos a su origen. Por éstas y otras razones, creo prudente hacer estudios diversos sobre el corrido. En esta ocasión me propongo un análisis acerca de las influencias que produce dicho género musical en el entorno social.

Andrés Henesterosa en su libro *Espuma y flor de corridos mexicanos* considera que el corrido juega un papel fundamental en la idiosincrasia del mexicano. Este mismo autor señala que el corrido en la actualidad, no representa, en todos los casos, el papel fundamental para lo que nació un canto épico.

1.2 Características del corrido

El corrido tiene carácter épico, lírico y narrativo, es producto de la tradición popular y muchas veces anónimo. Tiene gran éxito entre la gente que ve en estas obras, hazañas increíbles, tales como los corridos de la