

DESDE LAS VOCES DE LA TRADICIÓN AL
ENCUENTRO CON LA PROPIA VOZ: EL VIAJE DE LA
ESCRITURA POÉTICA DE ROSARIO CASTELLANOS*

Ana María Cuneo
Universidad de Chile

La presente reflexión se inserta en el ámbito de una investigación más amplia que se encuentra en proceso. En este momento quiero detenerme a observar una forma de ruptura que se produce en la obra de Rosario Castellanos respecto de la tradición cultural. Ruptura de las tendencias que fueron propias de la modernidad y que está presente de manera similar o diferente en otros poetas contemporáneos. Se trata de visualizar la modernidad en crisis en los años 50.

Determinar los conceptos de tradición y ruptura en la poesía de Castellanos resulta bastante complejo. Los cambios se producen en su escritura en un proceso lento y, por momentos, casi imperceptible. Sin embargo, la comparación de sus primeros libros de poemas con los últimos, hace patente la enorme distancia que los separa. Es este viaje escritural lo que centrará mi atención en este momento. Para ello, habrá que observar someramente la tradición y cabría también preguntarse por la razón que llevó a la autora a otorgar al hecho de escribir un papel tan relevante.

Dos textos publicados muchos años después de asumir su tarea escritural pueden ayudarnos a comprender sus motivaciones. Uno de ellos, recogido en *Juicios Sumarios* y que fue publicado en 1966, dice

* Una síntesis de este trabajo fue presentado en el XIII Congreso Internacional de la Sociedad Chilena de Estudios Literarios (29 de septiembre al 1 de octubre de 2004).

“La poesía verdadera (que conserva su vigencia a través del tiempo no es producto de un capricho o juego) (...). Responde a la necesidad humana más profunda comprenderse y comprender el mundo, de interpretarlo y expresarlo” (Castellanos 1984: 134).

Experiencia que se hace más explícita en algunas afirmaciones del poema “Entrevista de prensa” (Castellanos 1991: 293). A la pregunta intratextual de un periodista

“Por qué y para qué escribe”

El sujeto poemático responde:

–Pero, señor es obvio. Porque alguien
(cuando 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,
y entonces... Pero, no es tan sencillo.

Escribo porque yo, un día, adolescente
me incliné ante un espejo y no había nadie.
¿Se da cuenta? El vacío. Y junto a mí los otros
chorreando importancia”.

Ambas citas apuntan a situaciones que evidencian la crisis de los ideales y procedimientos propios de la modernidad. El poema es, sin proponérselo, un reclamo frente al rasgo moderno de la despersonalización del hablante lírico. A su vez, el lenguaje utilizado es coloquial y directo. Tampoco hay disonancia que haga enigmático el significado. No hay polisemia, ni ambigüedad, sino la clara expresión de la lucha de un sujeto: una mujer, por ocupar el lugar que le corresponde en la sociedad y la cultura. El paso de un estado de marginalidad a uno de igualdad. No solo hace crisis la despersonalización, sino que incluso surgen rasgos autobiográficos originados en la necesidad de ser y permanecer. Dice Gilda Luongo en su tesis doctoral sobre Rosario Castellanos

“El uso reiterado de la forma autobiográfica apoya la tesis de la marginación de la mujer puesto que es uno de los medios de hacer visible lo que la cultura ha hecho invisible” (Luongo 1999:11).

Tres temas han sido los objetivos centrales de las investigaciones que se han realizado en torno a la obra de la autora: el feminismo, el problema de la muerte y la preocupación indigenista. Respecto de la escritura de mujeres se ha observado en Castellanos una segunda ruptura. La ruptura con la forma de expresión adoptada por las escritoras modernistas y vanguardistas: “el interiorismo”. Línea que se mantenía vigente en la posvanguardia de los años 40 y 50. Eliana Rivero lo define como

“introspección dirigida a trascender la vulgaridad de las cosas terrenas, énfasis en la espiritualidad y devoción por los estados solitarios de la conciencia, lirismo de motivos y símbolos a menudo religiosos, plasmado en ocasiones en un lenguaje de imágenes visionarias y oníricas que a veces llegan al hermetismo”(Rivero 1986: 390 y ss.).

Pero hay otras matrices que tienen un lugar preponderante en la poesía de la autora. Así, por ejemplo, la búsqueda del sentido en la vida humana en la cual influye, sin lugar a dudas, la pérdida de la fe de la infancia. Existen además la fuerte necesidad de comprenderse y de comprender, el percibir la propia fragilidad, el asumirse como ser amenazado no solo por la muerte, sino también por la vida. El tener que construirse una identidad y no recibirla como algo dado. Todo esto trae a los poemas un fuerte sentimiento de soledad y desamparo. No es posible dar cuenta del tránsito de enciframiento a coloquialidad remitiéndose al hecho de ser una escritura de mujer. Pienso que el viaje poético es producto del contacto con una tradición moderna y vanguardista de la cual la autora se ha ido alejando hasta llegar al rechazo, hecho del que hay múltiples constancias en sus escritos. Por ejemplo, en “Si “poesía no eres tú”, entonces ¿qué?” publicado en *Mujer que sabe latín* (Castellanos 1973:201)¹.

Rosario Castellanos comienza a publicar poesía en 1948 y sus primeras obras responden al canon establecido.

¿Cuáles eran los rasgos fundamentales de la poesía respecto de la cual se va a producir la ruptura? Hugo Friedrich, el gran estudioso de la poesía

¹ La bibliografía que es posible manejar desde Chile es escasa. En general se refiere a narrativa y ensayos. Este hecho me ha permitido adentrarme al estudio del “viaje” sin demasiados prejuicios que en ocasiones pueden llegar a ser paralizantes.

moderna, no los enuncia en forma sistemática, pero ellos van surgiendo en el desarrollo de los primeros cuatro capítulos de su libro *Estructura de la lírica moderna*. En la poesía moderna es posible observar:

- La disonancia. El hechizo de las palabras unido al carácter enigmático del significado produce en el poema ambigüedad y polisemia
- Despersonalización del hablante lírico. Se distancia el sujeto empírico del discurso, del sujeto textual.
- Desrealización de la realidad. Predominio de la fantasía que hace surgir un mundo que solo se sustenta en la palabra poética. Mediante lo heterogéneo se disuelve lo cotidiano y todo orden desaparece bajo el fragmentarismo.
- El poema es autosuficiente, no está hecho para comunicar.
- El poeta es un explorador del lenguaje, no del mundo.
- Función metapoética. Discurso acerca de la poesía al interior de los poemas.
- Búsqueda de una trascendencia sin contenido. Se origina en el alejamiento del cristianismo y la nostalgia de él².

Disonancia, despersonalización, desrealización, función metapoética y trascendencia vacua están presentes en la primera etapa de la escritura de Rosario Castellanos. Posteriormente, los tres primeros rasgos se atenúan hasta desaparecer. La función metapoética persiste pero es menos relevante a medida que se logra el dominio sobre el propio quehacer. La búsqueda de trascendencia no es nostalgia, sino constatación de la pérdida de la fe y el enfrentamiento de la muerte como certeza inevitable.

Los pilares de la poesía moderna del siglo XIX fueron Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé. En la primera mitad del siglo XX se produjeron los movimientos de vanguardia y el surrealismo. La confluencia de todas estas tendencias desembocará en una búsqueda clave de la modernidad, la aspiración a una “poesía pura” (Friedrich 1974:177-8). Va a ser en relación con este concepto que se va a producir en buena medida la ruptura de la lírica moderna, dando paso a lo que Friedrich llama poesía contemporánea.

² Una excelente síntesis de los rasgos de la lírica moderna, en el artículo de Iván Carrasco “La antipoesía y la lírica moderna”, publicado en *Estudios Filológicos*, 21, 1986.

Antes que este autor, Henry Bremond (1865-1933) percibe el fenómeno y lo estudia en su libro de 1926 *La poésie pure, publicado en Paris*.

El concepto de poesía pura aparece en Sainte Beuve, Baudelaire y otros y reaparece en Mallarmé. En Baudelaire “el poema es un ente cerrado en sí mismo que no comunica nada, sino que simplemente es” (Friedrich 1974: 69). “En el siglo XX se usa para designar una teoría poética que se funda precisamente en Mallarmé y en los simbolistas (...) “puro” es lo que “está libre de algo” (...). La condición previa para la pureza poética es, pues la desobjetivación (..) el repudio de todas las materias de la experiencia cotidiana, de todo contenido didascálico, o de cualquier otra índole utilitaria, de toda verdad práctica, de todo sentimiento vulgar, de la embriaguez del corazón”. Con la exclusión de todos estos elementos, la poesía adquiere la libertad de dejar imperar la magia del lenguaje (Friedrich 1974: 177).

Va a ser precisamente el concepto de poesía pura el que va a hacer crisis en un número importante de poetas. Así, en Hispanoamérica, Neruda plantea teóricamente el problema en la revista *Caballo Verde para la Poesía*, en 1935, concepto que llevará a la práctica en forma sistemática en las Odas. Surge la poesía de Parra, la poesía político-indigenista de Cardenal, las creaciones poéticas de las marginalidades indigenistas y feministas de Julia de Burgos, Rosario Castellanos y muchos otros.

En el caso que nos preocupa, la propia autora describe su lento tránsito hacia una poesía impura, hacia una poesía que más tarde ha sido llamada de la claridad. “Desde la más cerrada de las subjetividades al turbador descubrimiento de la existencia del otro y, por último, a la ruptura del esquema de la pareja para integrarme a lo social que es el ámbito en que el poeta se define, se comprende y se expresa” (Castellanos 1997:198). De ahí que explique que el título de su libro *Poesía no eres tú*³ no es un ataque a Bécquer (como se ha interpretado generalmente) sino que es un título que alude al proceso descrito. Proceso que se grafica maravillosamente en el poema “Poesía no eres tú” (Castellanos 1991:301). Aquí la pareja no es un circuito cerrado. Produce en una primera instancia a un otro –hijo. Hombre y mujer no se miran el uno al otro, sino “hacia el otro”, hacia el hombre de fuera.

³ El volumen *Poesía no eres tú* recoge la totalidad de los libros de poemas publicados por la autora.

“El otro la mudez que pide voz
al que tiene voz
y reclama el oído del que escucha” (“En la tierra de en medio”)

Con el diálogo, voz-oído la poesía comienza. Versos que recuerdan al Neruda de las Odas de 1954 y especialmente al poema “El hombre invisible” de 1952

“todo me pide
que canta y cante siempre
(...)
yo quiero
que todos vivan
en mi vida
y canten en mi canto,

La autora, recordando sus inicios, se detiene en sus primeros poemas “Apuntes para una declaración de fe” y “Trayectoria del polvo”. Critica el vocabulario abstracto con que están contruidos. Afirma que es necesario utilizar otro tipo de palabras que hagan referencia “a los objetos próximos, en el que los temas tomaran una consistencia que se pudiera palpar” (Castellanos 1997: 201). Es el momento de la ruptura con el modo de poetizar sorbido en la tradición a la que la acercó su formación cultural. Se produce el rechazo a toda desrealización, a la existencia de un mundo que existe solo gracias a las palabras.

Son dos poemas largos, tan semejantes en su proceso constructivo que no es perceptible que la recopilación de poemas alteró el orden de la composición de ellos. “Apuntes para una declaración de fe” parte de un hoy que describe una hecatombe y se cierra con el anuncio de un futuro promisorio.

“El mundo gime estéril como un hongo.
Es la hoja caduca y sin viento en otoño,
la uva pisoteada en el lagar del tiempo
pródiga en zumos agrios y letales.
Es esta rueda isócrona fija entre cuatro cirios,
esta nube exprimida y paralítica
y esta sangre blancuzca de un tubo de ensayo.

La soledad trajo su paisaje de escombros.
La desnudez hostil es su cifra ante el hombre”

La disonancia, el enigma, la polisemia y la ambigüedad son en este texto evidentes. Muchas preguntas quedan resonando en nuestra lectura: ¿Zumos letales?, ¿rueda isócrona fija entre cuatro cirios?, ¿por qué la rueda isócrona está rodeada de cuatro cirios como los ataúdes?, ¿la nube exprimida y paralítica?, ¿la sangre blancuzca en un tubo de ensayo?

Explica la autora:

“Pero cuando, como en mi caso, se reúnen todos los libros de poemas en un solo volumen que al abrirse deja leer un primer verso que afirma que “el mundo gime estéril como un hongo” no queda más remedio que, apresuradamente, proceder a dar explicaciones. Pues como en su momento me hicieron ver los comentaristas, el hongo es la antítesis de la esterilidad, ya que prolifera con una desvergonzada abundancia y casi con una falta completa de estímulos. Y, en verdad, lo que yo quise decir entonces era que el mundo, tenía una generación tan espontánea como la del hongo, que no había surgido de ningún proyecto divino, que no era el resultado de las leyes internas de la materia, ni la *conditio sine qua non* para que se desarrollara el drama humano. Que el mundo era, en fin, el ejemplo perfecto de la gratuidad” (Castellanos 1997: 197).

El contexto sugiere también una posible lectura de destrucción nuclear; estamos frente a un texto ambiguo, polisémico, típicamente moderno. El temple predominante es el de un momento de muerte, escatológico, final. Pese a la proliferación de citas bíblicas, a veces fragmentadas, otras alteradas, lo que realmente hay es la pérdida de la fe en un Otro. Todo intento de trascendencia desemboca en el vacío. Es la trascendencia vacua: “pero alguien (ya no acierto con la estructura de su nombre) dijo...”

Sin embargo, hay un recuerdo y lo recordado es el origen, la historia del mundo: “A través de mi piel corrían las edades”. El conocimiento del sujeto textual sobrepasa y por mucho a lo que puede acceder una conciencia individual. Nos encontramos con una característica de los discursos de la modernidad en que el sujeto empírico y el textual están absolutamente escindidos. La voz va narrando cómo al principio era el movimiento y después en forma no demasiado explícita, pero reconocible, los primeros capítulos del Génesis. Comienza el tiempo. Surge un Dios implacable que cierra las puertas del Paraíso. En el texto Dios es ironizado, pues el

arcángel que ha de impedir la entrada tiene “una espada de latón”. A continuación se despliega una larga reflexión sobre la serpiente como símbolo de la penetración del mal en el mundo. Mal que subsiste hasta hoy bajo múltiples formas: el abandono, las máscaras, el miedo, el sexo unido a la muerte, la vergüenza, la superficialidad.

“Somos la raza estrangulada por la inteligencia”. La inteligencia positivista que acalla los mitos y las respuestas que podría encontrar el hombre en otro tipo de realidades. Realidad que es claramente aludida por los intertextos utilizados: “donde el verbo no puede hacerse carne” y el hombre vive (...) “sin indagar jamás como se viste el lirio”. Pero

“Dejemos que los muertos entierren a sus muertos
y busquemos la aurora
apasionadamente atentos a su signo”.

El poema concluye con cuatro estrofas de contenido profético. América es el lugar de la salvación porque

“en este continente que agoniza
bien podemos plantar una esperanza”.

El poema se ha cerrado con una nueva expresión enigmática ¿cómo en el continente que agoniza es donde plantaremos nuestra esperanza? Hechizo e ininteligibilidad, ambigüedad, rasgos míticos. Tensión entre el encanto de lo incomprendible racionalmente y la eufonía de los sonidos. Es la magia de las palabras, de un poema autosuficiente cuyo objeto no es comunicar, sino desplegar un lenguaje cargado de imágenes cuyo sentido en muchos casos no es posible desentrañar.

En su artículo ya aludido “Si “poesía no eres tú”; entonces ¿qué?”, cuya fecha no es posible determinar con certeza, pero que debe ser de 1972 ó 1973, por lo tanto, uno de sus últimos artículos, cuenta que el modo de salir de esta situación escritural se produjo copiando con la mayor fidelidad posible

“a la Gabriela Mistral de las “materias”, de las “criaturas” y de los “recados”. A la lectora de la Biblia. Lectura a la que, desde luego; me apliqué yo también. La buena sombra de tan buenos árboles (y aun mucho de su follaje) cae sobre las páginas de *De la vigilia estéril*” de 1950 (Castellanos 1997: 201).

En el poema “De la vigilia estéril” resuena el “Poema del hijo” de *Desolación*:

“No quiero dar vida
no quiero que los labios nutridos en mi seno
inventen maldiciones y blasfemias.
No quiero a Dios quebrado entre las manos
inocentes y cárdenas de un niño.
No quiero sus espaldas doblegadas
bajo el látigo múltiple y fuerte de los días” (35).

Y decía Mistral en 1922:

“Y el horror de que un día con la boca quemante
de rencor, me dijera lo que dije a mi padre:
Por qué ha sido fecunda tu carne sollozante
y se hinchieron de néctar los pechos de mi madre.
(...)
Bendito pecho mío en que a mis gentes hundo
y bendito mi vientre en que mi raza muere!
La cara de mi madre ya no irá por el mundo
ni su voz sobre el viento, trocada en miserere! (156).

Gabriela Mistral ya en 1944 había rechazado explícitamente el concepto de arte puro. “Parece que ahora sólo puedo escribir las cosas estrictamente vividas. El arte puro no” (Vargas 1985: 69). Tampoco debemos olvidar que su *Poema de Chile*, publicado en 1967, diez años después de su muerte, es una poesía coloquial de la cotidianidad, una poesía no encifrada, de referente constatable, en la cual hay momentos en que el sujeto poemático se funde con el sujeto empírico, cosa que también se había hecho presente, por momentos, en *Lagar* de 1954. Pero es en *Rescate del mundo* (1952) donde la influencia mistraliana se hace más fuerte. En este libro la autora usa un lenguaje directo, desprendido de los enciframientos vanguardistas.

Este libro de 1952 se divide en tres partes: Invocaciones, Cosas y Diálogo con los oficios aldeanos. Ya el subtítulo “Cosas” y la mención de los oficios evidencian la presencia de Mistral. El libro completo acoge el tono coloquial, que si bien no es la tónica única de la autora, es probablemente la que predomina y que ella más ama. Es, por lo demás, el medio que considera más adecuado al decir propio de la mujer. Escuchemos sus

palabras en el artículo “Sobre cuatro sorbos de agua” (Von Dem Bussche 1983: 207-8).

“Gracias al regreso de la poesía desde el romanticismo al cotidianismo, al cual aludí, y al repudio consiguiente de las grandes paradas verbales, es posible que alguien escriba sobre cuatro sorbos de agua, sin que se le rían a todo trapo... Siempre estuve cierta de que si las mujeres nos atreviésemos a contar todas nuestras naderías, si devanásemos en la escritura lo que vivimos de puertas adentro, sentadas en medio de la constelación viviente de nuestros objetos, y diciendo lo que sabemos de *nourritures*, terrestres y cordiales, haciendo ver la mesa de todos los días, tal vez humanizaríamos este mundo, puesto a arder por atarantamientos, cegueras y locuras. En rara domesticidad anduvieron travesando los pintores flamencos de interiores y mana de sus lienzos la dulzura de vivir y la maravilla de estar juntos y acordados en dichas y melancolías”.

Poemas (1957) vuelve a hacerse oscuro. Oscuridad que proviene en parte del entrecruzamiento de mitos bíblicos y precolombinos. En “Misterios gozosos” 8, se utiliza la nominación de “garganta prestada”, que la Mistral utiliza para la poesía entrecomillada, que descubre en la confidencia ajena, la propia experiencia (Mistral *Tala* 1972: 159).

Al pie de la letra (1959), *Lívida luz* (1960) y *Materia memorable* (1968) son los libros en que comienza a soltarse de las influencias y dar paso a la propia voz. Pero es en *En la tierra de en medio* (1972), *Diálogos con los hombres más honrados* y *Otros poemas*, en los que cambia radicalmente el estilo y los temas. La poesía se ha alejado de la tradición de la modernidad y se ha hecho sencilla y objetiva. Lo cantado son situaciones comunes y para ello se utiliza un lenguaje coloquial. El alejamiento de las vanguardias lleva a una poesía no encifrada, de referente constatable, en la que en múltiples ocasiones el sujeto poemático se funde con el sujeto empírico. La autora ha optado por una poesía impura que permita la comunicación con un receptor de diversos niveles culturales. Una poesía de la claridad en la cual uno de los procedimientos básicos es la ironía, hecho que la acerca y la contacta con la antipoesía.

“Economía doméstica”, un poema de 1972, es un ejemplo del desprendimiento definitivo de los antiguos modelos. La simplicidad de los modos de expresión es total, se utiliza el lenguaje de la comunicación habitual y fórmulas clichés del mismo nivel.

“tener un sitio para cada cosa
 (...)
 Pero hay algunas cosas
 (...)
 Algunas cosas. Por ejemplo, un llanto
 que no se lloró nunca,
 una nostalgia de que me distraje,”

En estas contraposiciones del equilibrio y la angustia, gracias a la marca textual del “pero”, salta el poema con una fuerza incontenible. Atenido ahora a otros procedimientos, a la necesidad de comunicar y a una afirmación del yo que se ha ido construyendo en el largo viaje poemático. El distanciamiento entre sujeto empírico y sujeto textual se desdibuja por la profunda necesidad de la autora de afirmarse en el ser, de comprenderse y comprender gracias a la escritura. Frente al vértigo que produce el vacío del yo, la escritura se constituye en una verdadera tabla de salvación.

Para concluir esta reflexión me detendré brevemente en el poema “Telenovela” de *Otros poemas* (Texto desgraciadamente no fechado en la recopilación).

TELENOVELA

El sitio que dejó vacante Homero,
 el centro que ocupaba Scherezada
 (o antes de la invención del lenguaje, el lugar
 en que se congregaba la gente de la tribu
 para escuchar el fuego)
 ahora está ocupado por la Gran Caja Idiota.

Los hermanos olvidan sus rencillas
 y fraternizan en el mismo sofá; señora y sierva
 declaran abolidas diferencias de clase
 y ahora son algo más que iguales: cómplices.

La muchacha abandona
 el balcón que le sirve de vitrina
 para exhibir disponibilidades
 y hasta el padre renuncia a la partida
 de dominó y pospone
 los otros vergonzantes merodeos nocturnos.

Porque aquí, en la pantalla, una enfermera
se enfrenta con la esposa frívola del doctor
y le dicta una cátedra
en que habla de moral profesional
y las interferencias de la vida privada.

Porque una viuda cose hasta perder la vista
para costear el baile de su hija quinceañera
que se avergüenza de ella y de su sacrificio
y la hace figurar como una criada.

Porque una novia espera al que se fue;
porque una intrigante urde mentiras;
porque se falsifica un testamento;
porque una soltera da un mal paso
y no acierta a ocultar las consecuencias

Pero también porque la debutante
ahuyenta a todos con su mal aliento.
Porque la lavandera entona un aleluya
en loor del poderoso detergente.
Porque el amor está garantizado por un desodorante
y una marca especial de cigarrillos
y hay que brindar por él con alguna bebida
que nos hace felices y distintos.

Y hay que comprar, comprar, comprar, comprar.
Porque compra es sinónimo de orgasmo,
porque compra es igual que beatitud
porque el que compra se hace semejante a los dioses.

No hay en ello herejía.
Porque en la concepción y en la creación del hombre
se usó como elemento la carencia.
Se hizo de él un ser menesteroso,
una criatura a la que le hace falta
lo grande y lo pequeño.

Y el secreto teológico, el murmullo
murmurado al oído del poeta,
la discusión del aula del filósofo
es ahora potestad del publicista.

Como dijimos antes no hay nada malo en ello.
Se está siguiendo un orden natural
y recurriendo a su canal idóneo.

Cuando el programa acaba
la reunión se disuelve.
Cada uno va a su cuarto
mascullando un –apenas– “buenas noches”.

Y duerme. Y tiene hermosos sueños prefabricados⁴.

La estructura de “Telenovela” responde a las formas interiores de la proclamación (Kayser 1954: 553-7) y la profecía (Kayser 1954: 377 y 553). La proclamación perderá su carácter de divulgación de un algo ejemplar para transformarse en una antiproclamación. El vuelco se produce por la presencia de la ironía que tiñe constantemente las situaciones aludidas. La construcción del poema se realiza en torno a una línea vertical de isotopías que se despliegan como derivaciones tautológicas o como reiteraciones anafóricas.

En la primera estrofa, que apunta a los cambios que se han producido en el trascurso histórico de la humanidad es posible detectar dos series: la primera que apunta a sitio, centro, lugar. La segunda la de un algo que fue importante y que ha perdido vigencia: dejó vacante, que ocupaba, se

⁴ En el momento de la entrega de este artículo para su publicación, he tenido acceso al análisis de “Telenovela” de Martha LaFollette Miller (1982: 77-86). He podido verificar que en algunos aspectos sustentamos opiniones semejantes, si bien en otros las lecturas propuestas difieren ampliamente.

Expresándolo en apretada síntesis LaFollette afirma que *the poem's ungrammaticalities lead to its interpretation as an elaboration on the theme of television watching as a modern day form of idolatry*.

The image of television as a false god and as idol is created through numerous details that suggest the deification of the material and the confusion of material and spiritual values (1982: 84).

Pienso que la matriz de sentido es más abarcadora, que el poema es también un juicio a la cultura contemporánea, a los mundos imaginarios que ella crea en violento contraste con lo que fuera la primitiva comunicación de esos hombres que se congregaban a escuchar el crepitar del fuego en los tiempos antes del habla y que más adelante lo hacían para escuchar a Homero y Scherezada, como lo enuncian los primeros versos del poema.

congregaba... ahora está ocupada. Ambas series convergen en la disyunción de lo que ocurre en el ahora.

Ya mucho antes de Homero, en Occidente en tiempos remotos los rapsodas cantaban las hazañas de los héroes y el pueblo se reunía a escucharlas. En Oriente será Scherezada la que contará historias. Es muy difícil determinar el origen de *Las mil y unas noches*, la obra oriental más importante que llegó a Occidente. Sus historias son sin lugar a dudas muy antiguas, pero al parecer habrían llegado a Occidente alrededor del siglo XI. Sin embargo, su mayor influencia se dio en Europa a fines de la Edad Media gracias a los viajeros y mercaderes. Su texto definitivo fue traducido al francés por Galland en el siglo XIII. Del francés derivan las múltiples traducciones que hoy conocemos en las más diversas lenguas (Prólogo 1997:15).

A continuación, el poema instala al receptor frente a la imagen de tiempos muy remotos, aquellos tiempos en que aún no se había inventado el lenguaje, pese a ello, los hombres se congregaban para escuchar el crepitar del fuego. El juntarse era parte del convivir, era la socialización en ciernes, no mera entretención.

“(o antes de la invención del lenguaje, el lugar
en que se congregaba la gente de la tribu
para escuchar el fuego)”

El paréntesis es una marca que apunta al sentido, concretamente al silencio anterior a la entrada de los relatos en la historia humana, pero aquí lo que se pone de relieve es el fin de un silencio que existió en los tiempos originarios. En el poema, la televisión invade el centro interno de un grupo familiar. De hecho, la hora de la telenovela es el único momento en que convive el grupo creado por la voz del poema. El centro que “ahora está ocupado por la Gran Caja Idiota”. Con una densidad notable, preparada por la sobredeterminación semántica que se despliega en la estrofa, este verso instala al hombre contemporáneo en una situación degradada. Lo que fueron historias de origen, historias que acicateaban la capacidad imaginativa y creadora del hombre ha sido reemplazado por la “Gran Caja Idiota”. Expresión que corresponde a una antiproclamación. Las mayúsculas, el adjetivo “Gran”, que serían adecuados para proclamar la grandeza de un objeto o de una acción, son caricatura de un tipo de programa televisivo carente de valor.

“Idiota” en la primera acepción del Diccionario de la Lengua Española se refiere al que padece idiocia. Es un trastorno mental caracterizado por una deficiencia muy profunda de las facultades mentales, congénita o adquirida en las primeras edades de la vida. En el contexto del poema apunta a una forma de degradación mental que saca al ser humano de su mismidad y lo pone a vivir en la extroversión, a vivir intensamente situaciones que le son ajenas.

La primera unidad de sentido se constituye como el planteamiento de una situación que se concreta en la primera estrofa y que se cierra con un sarcasmo. A partir de este momento, ironía y sarcasmo serán los tonos predominantes en el texto.

La segunda unidad muestra las consecuencias que produce la televisión en la convivencia de una familia corriente. La tercera es el despliegue de los contenidos típicos de las telenovelas. Despliegue marcado por las anáforas construidas a partir de la conjunción causal *porque* (por causa o razón de que) y que van abriendo los mundos ficticios que arroban al espectador. La conciencia estructurante del texto considera altamente criticables dichas situaciones y se refiere a ellas con sarcasmo e ironía. La cuarta unidad, está marcada por un *pero* que detiene el desarrollo de los acontecimientos y que ahora se centra en el desmesurado papel que juega la publicidad en el ser humano y de la cual la televisión es el vehículo más eficaz. Nuevamente el poema se estructura anafóricamente con la conjunción *porque* y el tono de ironía tiñe el discurso, sobredeterminándolo de manera notable. Así, por ejemplo,

“Porque la lavandera entona un aleluya
en loor del poderoso detergente.”

Aleluya y loor al poderoso resulta perfectamente normal. La ruptura se produce cuando surge el objeto al cual dichas palabras se aplican: el detergente.

Hasta este momento, el poema ha denunciado diferentes situaciones mostrando un hombre extrovertido que ha perdido contacto con su esencialidad. Los procedimientos usados fundamentalmente son la ironía y el sarcasmo. En la sexta unidad se produce un vuelco. Hasta el momento la denuncia se refería a acciones del ser humano, ahora se apunta a lo trascendente. Se afirma que el responsable del sin sentido de la vida humana es el creador, pero un creador que el lenguaje elude nombrar, que no personaliza, “se usó”, dice el texto. Y

“No hay en ello herejía
 Porque en la concepción y creación del hombre
 se usó como elemento la carencia.
 Se hizo de él un ser menesteroso ,
 una criatura a la que le hace falta
 lo grande y lo pequeño.”

La derivación tautológica: carencia, menesteroso, le hace falta; pequeño sobredetermina el sentido de la precariedad de la vida humana. Rasgos recibidos en el momento mismo de ser creado. La desacralización se hace máxima en la estrofa 10 en que el teólogo, el poeta, el filósofo, han dejado de ocupar su lugar, porque la verdad “es potestad del publicista”.

“Como dijimos antes no hay nada malo en ello.

Se está siguiendo un orden natural
 y recurriendo a su canal idóneo.”

La séptima unidad aluda al término de la reunión familiar, término que se ha producido porque el programa, la telenovela, que era lo único que justificaba estar juntos, ha llegado a su fin. Espejeando esta situación se masculla un “buenas noches”. En el verso que cierra el poema el sarcasmo se intensifica, la alienación de la situación llega a su clímax. Cada uno de los espectadores de la telenovela duerme, pero “con hermosos sueños prefabricados”. Los sueños no nacen de la interioridad del sujeto ni de los propios aconteceres, sino que penetrando desde fuera ejercen una presión psicológica que se anida en lo más profundo del ser humano.

“Telenovela”, poema que pertenece al penúltimo libro de Rosario Castellanos, representa paradigmáticamente el final del recorrido de su poesía: desde una escritura enigmática, polisémica y ambigua, a una poesía impura, una poesía de la claridad, cuyo procedimiento básico no será la metáfora, sino la ironía e incluso el sarcasmo. Procedimientos que acercan estos textos a la antipoesía.

“Telenovela” es también un texto extraordinario, que representa el punto de llegada a la propia voz, a esa voz que pone en el ser, que sustancia al propio consistir. Consistir que se cumple en dos niveles, el de un yo que surge del poema y el de un yo que es el escritor de dichos poemas.

BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo, *Las mil y una noches*. Ed. Bibliográfica Internacional S.A., 1997.
- Castellanos, Rosario, *Mujer que sabe latín*. México: F.C.E., 1973.
- , *Juicios sumarios I*. México: F.C.E., 1984.
- , *Poesía no eres tú*. México: F.C.E., 1991.
- Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española. Madrid, España: Espasa-Calpe, 1984.
- Friedrich, Hugo, *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona, España: Seix Barral, 1974.
- Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, España, Gredos, 1954.
- Luongo, Gilda, *Del rostro del espejo / De la voz a la letra / Del cuerpo a la escritura*. Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, junio 1999.
- LaFollette Miller, Martha, "A Semiotic Analysis of Three Poems by Rosario Castellanos". *Revista/Review Interamericana* 12:1 (Spring 1982), 77-86.
- Mistral, Gabriela, *Desolación*. Santiago de Chile: Ed. Del Pacífico, 1957.
- , *Tala*. Bs. Aires: Ed. Losada, S.A., 1972.
- , *Poema de Chile*. Santiago de Chile: Ed. Pomaire, 1967.
- Neruda, Pablo, *Odas elementales*. Loyola, Hernán, ed. y notas. Obras completas II. Barcelona, España: Galaxia Gutenberg S.A., 1999: 39-45.
- , "Sobre una poesía sin pureza". *Revista Caballo verde para la poesía*. Reproducido en *Revista Chilena de Literatura*, 1977, 10: 181.
- Rivero, Eliana, "Paradigma de la poética femenina hispánica y su evolución: Rosario Castellanos". *De la crónica a la narrativa mexicana*. Merlin H. Foster y Julio Ortega, eds. México: Oasis, 1986.
- Von Dem Bussche, Gastón, Recopilador. *Reino. Gabriela Mistral*. Ediciones Universidad Católica de Valparaíso, 1983.
- Vargas, Luis, *El otro suicida de Gabriela Mistral*. Santiago, Chile: Eds Universidad Católica de Chile, 1985.

RESUMEN / ABSTRACT

El artículo da cuenta del paso que se produce desde la escritura enigmática propia de la modernidad a la forma, en muchos casos, más coloquial, de lo que Friedrich llama poesía contemporánea. Una poesía que acerca a los sujetos empíricos y poemáticos, con la intención de desplegar situaciones que al interior de los textos se constituyen en auténticas revelaciones del ser.

This article accounts for the transition from an enigmatic style of writing characteristic of the modernity toward a form, in many cases more colloquial than that which Friedrich denominates contemporary poetry.

It is a poetry which brings the empirical and the problematic subjects closer, with the intention of displaying situations that inside the text, become authentic revelations of being.