

40424
61



UNIVERSIDAD NACIONAL
AVENIDA DE
MEXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Escuela Nacional De Estudios Profesionales

Campus Aragón

**La comunicación y la expresión poética femenina en México
en el siglo XX: los poemas como mensajes informativos**

T E S I S

Que para obtener el título de:

**Licenciada en Comunicación
y Periodismo**

P R E S E N T A:

Ivonne Menchaca Sarmiento

Asesor: Licenciado Joel Paredes González

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

MÉXICO

2003

A



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

**TESIS
CON
FALLA DE
ORIGEN**

A mis padres, Eleuterio Menchaca Jiménez y Cristina Sarmiento Martínez, quienes con su dedicación, apoyo, confianza y amor incondicional me han impulsado a realizar mis sueños.

A Enrique Aguilar Resillas

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

B

Agradecimientos

A Raymundo Colín
A Mario A. Pérez
A Carlos Zárate
A Juan Arenas
A Felipe Vázquez
A Oscar Wong
A Salvador Rivera

Y en especial a mis sinodales que con sus opiniones y sugerencias contribuyeron a que este trabajo adquiriera una mejor calidad:

Lic. Joel Paredes González
Dr. Edgar Ernesto Liñán Ávila
Lic. José Ruiz Acosta
Lic. Laura Rustrián Ramírez
Lic. Adela Hernández Reyes

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Índice

Introducción	1
1. Comunicación y poesía	5
1.1 Desarrollo del proceso creativo del poeta (emisor)	8
1.2 Descripción de la función social del poema	13
2. La comunicación literaria	16
2.1 Mensaje literal y no literal	27
2.2 La poeta (emisor) y el poema (mensaje)	33
2.3 El poema (mensaje) y el lector (receptor)	36
3. El poema como mensaje informativo	38
4. Caracterización de la imagen de la mujer mexicana	41
4.1 Las mujeres mexicanas como emisoras de mensajes escritos	44
4.2 La comunicación y la expresión poética femenina en México en el siglo XX	49
Conclusiones	80
Bibliografía	87
Entrevistas	92
Hemerografía	93



Introducción

Dos razones fundamentales justifican el siguiente trabajo: la estrecha relación de mi labor periodística con la literatura, por medio de los reportajes, crónicas y entrevistas que he realizado dentro de la fuente cultural, y el trabajo poético que desarrollo y que se ha visto cristalizado en mi participación en encuentros internacionales de poesía, lecturas, presentaciones de libros, así como en la publicación de mi trabajo en antologías de jóvenes poetas y revistas literarias.

Con el propósito de concluir mi formación universitaria me incliné por plantear una tesis donde la comunicación y la poesía se conjugaran, y por utilizar en particular como sustento de esta investigación los conocimientos adquiridos en las materias de Estilos Periodísticos y Literarios así como en el Seminario de Comunicación y Literatura Contemporánea dentro de la licenciatura en Periodismo y Comunicación Colectiva .

El periodismo y la literatura son las líneas principales de mi desarrollo profesional, pues el hecho de buscar, indagar, investigar y analizar los acontecimientos, tareas propias de mi labor periodística, en

ocasiones se han enriquecido con el uso de la metáfora, la imagen y el metalenguaje del trabajo poético.

En el primer capítulo, “Comunicación y poesía”, se habla del acto poético como un acontecimiento social que se gesta por medio de la comunicación del poeta con el mundo, comunicación del hombre con el poeta, comunicación de los seres humanos entre sí, viendo en el poeta a: “[...]aquél que puede fundar la posibilidad del diálogo, dado que sólo él puede dar el sentido más puro a las palabras de la tribu”.¹ En este sentido, poesía y comunicación se entrelazan al reconocer que el material que utilizan para expresarse es la *palabra*, pues a través de ella el individuo: “[...]comienza a entender el mundo cuando puede asociar las cosas a signos sonoros y a rotularlos después con palabras[...]”,² gestándose uno de los procesos más apasionantes de la historia de la humanidad: la lucha por comunicar al otro lo que a simple vista le asombra. Este proceso de comunicación se refiere a la: “[...]designación, significación, representación e interpretación de la realidad; como producto social —puesto que liga, comunica a los hombres entre sí— toca aspectos que conciernen al

¹ Paz, *Generaciones y Semblanzas: escritores y letras de México*, p. 51.

² Figueroa de, *La Lucha por la expresión. Prolegómenos para una Filosofía de la Literatura*, p. 33.

conocimiento y a su expresión, difusión y comprensión[...]”³ estos últimos, elementos fundacionales de la comunidad, dado que hombres y mujeres, parafraseando a Octavio Paz, somos seres de palabras, cuya condición esencial es el lenguaje, pues sin éste no hay pensamiento ni objeto de conocimiento.

El segundo capítulo, “La comunicación literaria”, toca el tema de la comunicación que se establece entre la poeta y su lector a través del poema, por medio del modelo de Roman Jakobson: emisor, receptor, contexto, código y mensaje.

En el tercer capítulo, “El poema como mensaje informativo”, se analiza el fenómeno poético desde una perspectiva comunicacional, la cual consiste en estudiar al poema como un mensaje que cumple con la finalidad de transmitir información que hace referencia a emociones y percepciones de la realidad de la emisora (poeta) y que será interpretado por un receptor (lector).

El cuarto capítulo, “Caracterización de la imagen de la mujer mexicana”, trata de la imagen de la mujer en México y de su oficio como poeta: de su problemática, pero también de sus perspectivas de desarrollo

³ Wong, *La pugna sagrada. Comunicación y poesía*, p. 25.

en el campo literario. Además se hace referencia al trabajo de las poetas mexicanas más destacadas —varias de las que se mencionan han obtenido premios nacionales de poesía— y las características que las han diferenciado entre generaciones y épocas, aunque no pretende ser un estudio exhaustivo.

Al hablar del mensaje que las mujeres poetas pretenden transmitir a sus lectores (receptores), gracias a su deseo por comunicarse con los "otros", Rosario Castellanos (1925-1974) lo resume de la siguiente manera:

el sentido de la palabra es su destinatario: el otro que escucha y entiende, estableciendo así la relación del diálogo que sólo es posible entre quienes se consideran como iguales y que sólo es fructífero entre quienes se quieren libres.*

* Castellanos, *Mujer que sabe latín*, p. 180.

1. Comunicación y poesía

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



1. Comunicación y poesía

El hombre: “[...]antes de hablar, gesticula[...]”:⁵ los gestos y movimientos dotados de significación fueron el vehículo para expresar todo aquello que a simple vista le asombraba, y para comunicarse a través de la imitación de expresiones y sonidos. Fue el tiempo en el que nos abismamos ante las cosas, por la incertidumbre ante aquello que teníamos la necesidad de nombrar, de bautizar.

En un principio los sonidos desarticulados, la mirada o la mano fueron los medios de comunicación; después el canto y la danza se convirtieron en la forma de expresión de las tribus. Sin embargo, las necesidades de comunicación dejaron poco a poco, en el proceso de la evolución, su forma primitiva para alcanzar un tipo de expresión y comprensión que sólo podían darse a través de la invención del *lenguaje* oral. Así fue tal vez como surgió la necesidad de anunciar, informar, difundir lo propio, y lo que llevó a la humanidad a crear una relación más cercana con los *otros*; y sobre todo, a entender al lenguaje como una

⁵ Paz, *El arco y la lira*, p. 33.

condición para la existencia del hombre, puesto que: “[...]todo cuanto sentimos y pensamos, lo incorporamos al mundo de las palabras”.⁶

Las primeras comunidades o tribus le otorgaban a ciertas palabras un sentido mágico, divino e incluso maléfico;⁷ desde el punto de vista simbólico esos enunciados poseían un poder capaz de crear o destruir todo aquello que nombraban. Por otra parte, la palabra le dio la posibilidad a la comunidad de transmitir los conocimientos de su vida en sociedad a las generaciones subsecuentes: mitos, rituales, leyes, historia, todo quedó grabado en la mente de los individuos gracias al ritmo que posee el lenguaje.

Mediante la memoria y la repetición fue posible proteger la perdurabilidad de las leyendas, la tradición y las costumbres, para que llegaran lo más fielmente posible a los oídos de los otros mediante el canto o la recitación.

En el lenguaje, entonces, la: “[...]constante producción de imágenes y de formas verbales rítmicas es una prueba del carácter simbolizante del

⁶ Figueiredo de, *op. cit.*, p. 28.

⁷ Para conocer el sentido mágico de la palabra en las culturas griega, celta y hebrea cf. *La Diosa Blanca* de Robert Graves, Madrid, Ed. Alianza, 1998 y *El Sentido Mágico de la palabra*, Ángel Rosenblat, Caracas, Ávila Editores Latinoamericana, tomo VI (Ensayos diversos), de la Biblioteca Ángel Rosenblat, 1997

habla, de su naturaleza poética[...]"⁸. Por ello decimos que la poesía nace de la voz como canto.

Si la necesidad de comunicación hizo necesario establecer un diálogo a través de un lenguaje construido con palabras, podemos decir que la función de la poesía: "[...]materia prima de la vida humana, mágico territorio de la existencia"⁹ es también la de comunicar.

⁸ Paz, *El arco...*, p. 34.

⁹ Wong, *La pugna...*, p. 23.



1.1 Desarrollo del proceso creativo de la poeta (emisor)

La poesía es *revelación*. “Nadie le ha merecido y todos alguna vez la encuentran[...]”.¹⁰

Pero también se puede afirmar que en la operación poética, se conjugan el plano psíquico en el que: “[...]lo afectivo se comunica con la realidad mediante los sentimientos, y el intelectual-práctico que se comunica con ella mediante la voluntad y la razón”.¹¹ Es así que el sentido afectivo y lógico que contiene el poema permite comunicar y expresar los estados mentales, emocionales e intelectuales del emisor, artista o sujeto creador, que llamamos poeta.

Cabe destacar que, tomando en consideración el género:

entre las culturas antiguas (rituales) se creía que el poeta creaba por la divinidad —fuese dios o demonio—, que incluso era la voz misma de la divinidad; en todo caso él era un elegido, su don era el reino de lo sublime.¹²

○ un pequeño Dios, dice Huidobro.

Lo destacable es que se menciona al “poeta”, y que se habla de un

¹⁰ Zambrano, *Filosofía y Poesía*, p. 46.

¹¹ Fernández Moreno, *Introducción a la Poesía*, p. 9.

¹² Vázquez, *Archipiélago de signos. Ensayos de literatura mexicana*, p. 197.

“Dios”, de género masculino. Sin duda, esta es una visión masculina de la concepción del poeta, la cual ha prevalecido en el terreno de la literatura, y en particular de la poesía, de ahí que la idea de la existencia de la Diosa como origen y destino de la palabra sea considerada como irreal, aunque por otro lado haya poetas que se postren ante su dictado como Efraín Bartolomé.

Y sin embargo, la poeta existe, se expresa, y comunica, y para darle forma y sentido al poema utiliza las palabras de su comunidad, y son éstas las que a través del acto de poetizar adquieren mayor alcance, trascendencia y significación. Y aunque la poeta se sirva de las expresiones que la retórica ha clasificado como comparaciones, símiles, paradojas, tropos, etcétera, es su acento o ritmo particular lo que la lleva a descubrir su propio lenguaje, y con ello a distinguirse de entre otras voces.

Una de las formas fundamentales que la poeta usa para construir su poema es la imagen: asociaciones novedosas, hallazgos deslumbrantes, poco frecuentes, producto de la observación paciente, del análisis talentoso, de la reflexión rigurosa pero a la vez no exenta de creatividad, ironía, escepticismo, e iconoclasia, si es el caso: la imagen poética posee su propia

lógica y es así como no nos parece extraño leer la imagen: "En el filo del gozo" (Rosario Castellanos).

Gracias a la imagen: "[...]se produce una instantánea reconciliación entre el nombre y el objeto, entre la representación y la realidad[...]"¹³ no obstante, nada fuera de la imagen puede explicarla, excepto ella. Es así que la referencia objetiva y la imagen se convierten, por el poema, en la misma cosa, pero nueva, diferente, sólo que ahora "poéticamente" real. Por ello, el acto de nombrar consiste no sólo en ponerle nombre a lo ya conocido sino que al momento que la poeta dice la palabra esencial: "[...]nombra con esta denominación, por primera vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente".¹⁴

La cosa es nombrada. Pero: ¿en qué instante se convierte en objeto de la poesía? Octavio Paz dice que, la naturaleza, las personas o las cosas suelen ser poéticas; es decir, que hay poesía y poemas en nuestro entorno, pero que es cuando el poeta escribe el poema, a través de su voluntad creadora, cuando nace la poesía.

La poesía encuentra su unidad en el poema, y éste en la frase

¹³ Paz, *op. cit.*, p. 109.

¹⁴ Heidegger, *Arte y Poesía*, p. 137.

poética, la cual está distribuida en periodos rítmicos denominados *estrofas*, las cuales se componen de determinado número de versos. A la medida (o cantidad de sílabas) que hay en los versos se le denomina *metro*. Otra parte fundamental de este proceso es la acentuación de cada sílaba y de cada palabra, que son las bases del tono y el ritmo tanto de los versos en particular, como del poema en su conjunto. Lo que significa que en toda composición poética figuran dos elementos que nunca pueden faltar: *el número de sílabas y la colocación de los acentos*. Cabe destacar que también existe el *verso libre* o suelto o blanco, que se caracteriza por: “[...]oponer mayores dificultades que el rimado, precisamente porque le falta el apoyo de las cadencias finales rítmicas[...]exige una estructuración más perfecta, así como más pausas y un énfasis mayor”.¹⁵

La poeta, apoyándose en la forma del lenguaje, rescata del fondo del alma colectiva sus emociones, les da vigor y las incrusta en el poema para crear un objeto capaz de producir exaltación, y cuyo sentido conocerán quienes sepan descubrir en sus significados la intensidad de sus propias emociones. Origen y destino circundan al poema cuando el lector, al entrar

¹⁵ Espinoza de los Monteros, *Introducción a la poesía*, p. 40.

en contacto con la obra, se transfigura en creador. Binomio perfecto es el poema y el lector. Una empatía que logra que el poema de veras exista.

Novalis llegó a la conclusión de que "la poesía es lo verdadero, lo real absoluto". Y el poema, donde sentido y sonido se encuentran, es el vehículo para entablar un diálogo que sólo se manifiesta cuando entra en contacto con el que lee y oye, y se convierte en objeto de participación.

El lector vive el poema. O bien, parafraseando a Paz, el poeta crea al poema, y el pueblo, al recitarlo, lo re-crea. El texto poético acepta innumerables lecturas, por una riqueza *polisémica* que le permite al lector hacer suya íntegramente la experiencia poética que contiene.

La poesía no es nada si no es un asunto privado, pero tampoco sería nada si no fuera un asunto público, una comunicación: comunión con el otro.

1.2 Descripción de la función social del poema

Dado que la poeta hace suyas las palabras de su comunidad, es de suma importancia destacar la función social que cumple el lenguaje.

Por un lado, dicha función tiene que ver con la actitud del sujeto creador de percibir la vivencia y transformarla en obra de arte. Ya que: "[...]quienes consiguen configurar en tipos perfectos de alcance universal todas las impresiones que por su naturaleza se suceden en la vida interior, podemos ser catalogados en tanto que artistas".¹⁶

La función social va más allá de las características que posee un tipo de poesía sea éste amoroso, religioso, filosófico, político, etcétera, o su desarrollo en una época determinada; dicha función se puede ubicar tomando en consideración que: "[...]en la medida de su vigor y excelencia, afecta el habla y la sensibilidad de toda la nación".¹⁷ Para Eliot la función de la poesía es la transformación de la experiencia social, mediante el uso que hace el poeta de la lengua como un instrumento para integrarse a la cultura de la colectividad a la que pertenece, lo cual se complementa con la noción de que la: "[...]poesía viene a situarnos, a posibilitar una identidad

¹⁶ Wong. *El secreto del verso. Manual para la enseñanza-aprendizaje en los talleres de apreciación poética*, p. 32.

¹⁷ T.S. *Ensayos escogidos. Poemas y Ensayos*, p. 105.

y una realidad social propia, en que somos contemporáneos no por vivir en un mismo tiempo, sino por tener conciencia de él".¹⁸

La función de la lengua dentro de la construcción del poema toma suma importancia cuando reconocemos que su: "[...] aspecto esencial es el de ser un sistema de comunicación inserto en una situación social [...] y que no sólo es un proceso cognoscitivo sino también un comportamiento simbólico, actividad esencial y genuinamente social",¹⁹ por ello el poema se convierte en un objeto resignificable por medio del receptor, quien crea, recrea, usa y disfruta de su producción simbólica históricamente acumulada, la cual se distingue por ser polisémica en el tiempo y en el espacio.

En síntesis podemos considerar que la fusión poema y cultura respecto de la función social y comunicativa de los diversos sistemas:

[...] da sentido al mundo, dado que el mundo antes de ser nombrado, descrito, interpretado, no es nada más que caos: el sentido del mundo es nuestro discurso del mundo, y el discurso del mundo sólo es posible dentro de una colectividad.²⁰

...de la cual es expresión el propio texto, puesto que en él:

El universo deja de ser un almacén de cosas heterogéneas.
Astros, zapatos, lágrimas, locomotoras, saucos, mujeres,

¹⁸ Villareal, *Los fantasmas de la pasión*, p. 37.

¹⁹ Bitti y Zani, *Comunicación como proceso social*, p. 93.

²⁰ Segre, *Principios del análisis del texto literario*, p. 153.

diccionarios, todo es una inmensa familia, todo se *comunica* y se *transforma* sin cesar, una misma sangre corre por todas las formas y el hombre puede ser al fin su deseo: él mismo.²¹

²¹ Paz, *El arco...*, p. 113 (las cursivas son de la autora).

2. La comunicación literaria _____

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La cola de un cometa
te la rozado



nadie te reconoce
en las alturas

2. La comunicación literaria

La estructura del poema así como la visión particular del mundo que usa la poeta para su creación nos permiten establecer, por otra parte, su función comunicativa, pues cada artefacto literario es una síntesis de significados simbólicos, donde aparecen implícita o explícitamente un *yo*, un *él*, un *tú*, un *ella*, un *nosotros*, un *nosotras*, los cuales son destinatarios del mensaje insertado en el poema, además de los elementos que intervienen en el proceso poético:

El objeto, tema o asunto

El sujeto creador (poeta)

La obra creativa (poema)

El sujeto receptor (lector)

Este modelo planteado por César Moreno en *Introducción a la Poesía*, es la base de este estudio. Para comprender con mayor exactitud este modelo es importante conocer el esquema de producción de un poema:

a) La obra poética parte de ciertas impresiones o vivencias: el sujeto se ubica con relación al objeto.

b) *Prosigue la actividad de la conciencia, que parte de la intuición, hasta llegar al acto creativo propiamente dicho.*

c) *Finalmente se llega a la obra poética, en lo que se denomina *extrinsecación*.*²²

Esta descripción del proceso creativo es sólo una forma de sistematizarlo; sin embargo, los elementos que lo componen pueden presentar variaciones según las culturas, ya que la poesía: “[...]al igual que el gusto, es social y responde a un modo histórico determinado[...]”.²³

De acuerdo con los esquemas planteados anteriormente podemos decir que el poema es un: “[...]medio peculiar de comunicación que utiliza un *lenguaje*, entendiéndose a éste como un sistema de comunicación que emplea signos ordenados de un modo particular”.²⁴

El poema como estructura sintáctico-semántica posee una función emotiva que es comunicable a través del *mensaje* y cuya definición según el Diccionario de la Real Academia es: 4. [...]trasfondo o sentido profundo

²² Wong, *La Pugna sagrada*..., p. 46. Para dejarlo todavía más claro, sirve la definición de María Moliner: *extrínseco*, -a. (Del lat. «*extrínsecus*», comp. con la raíz de «*exter*», extraño, y el pronombre «*ecum*», consigo. Adj.) Se dice de la cualidad o circunstancia que no pertenece a la cosa por su propia naturaleza, sino que es adquirida o superpuesta a ella.

²³ *Ibid.*, p. 50.

²⁴ Lotman, *Estructura del texto artístico*, p. 18.

transmitido por una obra intelectual o artística. // 6. Conjunto de señales, signos o símbolos que son objeto de una comunicación.

Asimismo, en el mensaje se conjugan la función referencial (objetiva) y la función emotiva (subjctiva) que para los semiólogos representa la más grande antítesis, pues se trata de dos modos de percepción de la realidad que se oponen: la experiencia lógica y afectiva, y el código lógico y afectivo, donde lo primero: “[...]conciene a la percepción objetiva del mundo exterior, cuyos elementos son abarcados por la razón en un sistema de relaciones, y el segundo corresponde al sentimiento íntimo y puramente subjetivo que emite el alma frente a la realidad[...],”²⁵ antítesis que sólo es posible resolver al establecerse la *doble función del lenguaje*.

No obstante, para definir las particularidades del mensaje *poético* partiremos del esquema clásico de Roman Jakobson, en el cual:

[...] el emisor envía un mensaje al destinatario. Para ser operante, el mensaje requiere, en primer lugar, la referencia a un contexto o referente que pueda ser captado por el destinatario y que sea verbal o susceptible de verbalización; en segundo lugar, exige un código que sea común al emisor y al destinatario, exige un canal físico y una conexión psicológica entre el emisor y el destinatario, que les permita establecer y mantener la comunicación.²⁶

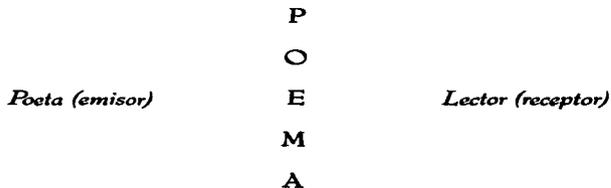
²⁵ Guiraud, *La Semiología*, p. 87.

²⁶ Segre, *op. cit.*, p. 12.

Definición que puede esquematizarse de la siguiente manera:



De ahí que al desplazar los elementos que intervienen en la comunicación en general a un modelo de comunicación poética resulta el siguiente esquema:



Para los fines de este trabajo la comunicación se establece entre la poeta que opera como emisor, y el lector, en tanto que "destinatario" o

²⁷ *Ibid.*, p. 13.

receptor, donde el contexto, referente y código se encuentran dentro del poema y por el cual la poeta (emisor) y el lector (receptor) se comunican.

Es claro que nos referimos a un tipo de comunicación distinta a la del uso ordinario o cotidiano del lenguaje, o a la de la conversación.

En la comunicación poética la poeta emisor y el lector receptor pertenecen a tiempos distintos, dándose un proceso en un solo sentido *poeta-poema* y *poema-lector*; es decir, no se da el feedback que en la teoría de la comunicación hace posible mediante el ajuste o aclaración del mensaje.

Sin embargo, éste se puede lograr tanto a través de la relectura, o mediante el conocimiento de códigos especializados o específicos, a fin de conseguir una mayor comprensión del texto, sobre todo cuando es: "[...] posible hacer comprobaciones en otras fuentes de información del propio emisor o de otros, para reconstruir, al menos en parte, la enciclopedia (conjunto de conocimientos) y las implicaciones del mensaje".²⁸ Además de que el mensaje por su condición de inamovible e irreplicable, resulta imposible de alterar o modificar, pues se estaría atentando contra él. Es esta cualidad de *literalidad* la que le da la

²⁸ *Ibid.*, p. 15.

perdurabilidad al mensaje, a diferencia de aquel destinado a perecer apenas se ha realizado la comunicación.

La poeta al momento de escribir convierte al poema en un universo semántico hasta cierto punto independiente, pues las claves de su comprensión están insertadas mayoritariamente en la propia obra, lo que no excluye el que la obra pueda ser descifrada a partir de referencias ajenas al poema en sí, pero cuyo conocimiento se supone que no le sea totalmente ajeno o desconocido al lector receptor.

Por otra parte, a partir de que el poema se estructura con base en un sistema de códigos que el autor ha conformado a través de su experiencia poética y lingüística individual, y que tienen como fin comunicar un mensaje, podemos plantear la hipótesis de que el *mensaje del poema posee una cualidad informativa*. Sin embargo, habrá que destacar que el tipo de información que transmite el poema es distinta de aquella que nos proporciona una nota informativa, y para ello es importante no dejar de lado el valor estético y emocional del poema, el cual es parte fundamental en este estudio.

De acuerdo con lo anterior, la información que contiene un poema está construida con base en códigos estéticos que son:

[...]representaciones imaginarias que adquieren valor de signos en la medida en que se dan como un doble del mundo creado: el mensaje estético es análogo de lo surreal, de lo Invisible, de lo Inefable o de una realidad que los signos técnicos no son o no han sido hasta ahora capaces de expresar, es decir de observar, verificar y afectar con un signo convencional y unánimemente aceptado.²⁹

Por lo tanto la información que encontramos en el texto poético es considerada de tipo especial, puesto que contiene una carga fundamentalmente emotiva.

Sin embargo, para determinar cuáles son los elementos que conforman la información en el mensaje poético, es importante destacar la diferencia entre lengua poética y lengua común, que hasta la fecha lingüistas, filólogos o semiólogos no han podido definir del todo, aunque en la actualidad existen importantes avances al respecto. La primera interpretación que se da de la lengua artística es como *figuras*, entendidas éstas como apartamientos o *desvíos* respecto de una norma lingüística,

²⁹ *Ibid.*, pp. 57-58.



teoría que fue impulsada por los formalistas rusos, sobre todo. Más tarde con Sklovskij se ataca la concepción de figuras y desvíos con la idea de *extrañamiento*: “[...]ese idioma se diferenciaría del usual, porque, mientras éste está automatizado y nos conduce directamente al contenido del mensaje, aquél nos fijaría, mediante recursos lingüísticos propios, en el mensaje mismo[...]”;³⁰ es decir, que las palabras, su sintaxis, su significación, su forma externa poseen su propio peso y su propio valor.

Tal propuesta, de acuerdo con los lingüistas, tampoco aportó novedad esencial a la vieja noción de figuras porque no caracteriza en exclusiva al lenguaje poético. Por su parte, Jakobson habla de lengua literaria como: “[...]aquella en que la propia proporción de repeticiones, es decir, la *función poética*, dominara o prevaleciese sobre las otras funciones del lenguaje”.³¹

Y aunque tal teoría ha sido relacionada con el principio de recurrencia como clave de la expresión artística, no nos conduce a una comprensión de la lengua poética, ya que: “[...] (Jakobson) sigue estando preso, creemos, de la concepción del lenguaje como desvío; en este caso, el

³⁰ Lázaro Carreter, “El mensaje literal”. *Estudios de Lingüística*, p. 195.

³¹ *Ibid.*, p. 196.

apartamiento consiste en una mayor densidad cuantitativa de repeticiones en la literatura".³²

Las corrientes lingüísticas que sucedieron al estructuralismo como la de los gramáticos generativos concebían a: "[...]las figuras como separaciones de un modo usual y procedían a *normalizar* al lenguaje para descubrirlas[...]"³³ es decir, que normalizaban los textos para descubrir por la naturaleza de sus transformaciones, su peculiaridad estilística al traducir a prosa un texto poético. En el caso de J.P. Thorne, gramático generativo, él postuló que:

[...]para cada autor o para cada obra, se describa su gramática y que ésta sea cotejada con la estándar. También así resaltarán las diferencias entre ambas y las peculiaridades de cada escritor, sus coincidencias con la norma y sus anomalías.³⁴

Todos estos intentos parten del supuesto de que el lenguaje literario posee una variedad e identidad diferente a la del lenguaje estándar. Pero ¿qué sucede cuando nos encontramos con poetas que se alejan cada vez más del idioma usual hasta llegar a los sinsentidos? Es precisamente esta

³² *Idem.*

³³ *Ibid.*, p. 197.

³⁴ *Idem.*

noción la que hace tambalear la idea de desvíos para definir la lengua literaria. Por su parte, el lingüista Fernando Lázaro Carreter inaugura la noción de *registro*, cuya definición en sus estudios se refiere a:

[...]modalidades diversas que pueden presentar las situaciones de la comunicación, las cuales son definidas por los participantes en el acto comunicativo, cuyo centro ordenador es *yo*, y por las relaciones entre el emisor, el mensaje y el receptor, que pueden ser temporales, espaciales, sociales.³³

Con esta idea de registro, el autor no define a la literatura, sino le da un carácter de comunicación especial, muy distinta de la que produce el lenguaje ordinario en sus momentos fundamentales de producción o emisión, y recepción. Así, para Lázaro Carreter:

[...]todo conspira a caracterizar la comunicación literaria como un conjunto de mensajes pertenecientes a un registro radicalmente distinto del ordinario, hasta el punto de poderse afirmar que sus rasgos son irreductibles[...].³⁴

Y concluye:

la comprensión de una pieza literaria se diferencia abismalmente de la comprensión de un mensaje práctico, puesto que sólo puede realizarse si aceptamos el universo de discurso de uno de los participantes en ese singular acto de

³³ Lázaro Carreter, "Lengua literaria frente a la lengua común", *Estudios de Lingüística*, p. 199.

³⁴ *Ibid.*, p. 202.

comunicación: el autor. Hemos de hacernos cómplices de él y no colaboradores, como acontece en el uso ordinario del lenguaje. Esa complicidad nos obliga a aceptar contextos culturales que pueden no ser los nuestros y que son, por supuesto, los del escritor.³⁷

Por lo cual se reconoce a la literatura como un tipo de comunicación *sui generis*, en la que el escritor o poeta abandona sus registros usuales de hablante para adoptar otros nuevos, en los cuales: “[...]incluso las palabras y los giros más comunes, por haber ingresado en otro sistema, han cambiado de valor”.³⁸

De esta manera, la propuesta de Carreter es renunciar a hablar de lengua literaria o artística como algo que se quiere definir unitariamente; es decir, no sólo en el contexto de la estructura de la obra sino referirnos a la poesía aludiendo a sus autores y a las obras en sus concretas realizaciones históricas, normas literarias, estilos y el género de la época pues: “[...]sólo mediante el estudio de poéticas particulares resultará posible alcanzar convicciones científicas valiosas acerca de las diferencias entre el idioma de los escritores y el estándar”.³⁹

³⁷ *Ibid.*, p. 203.

³⁸ *Ibid.*, p. 205.

³⁹ *Idem.*



2.1 Mensaje Literal y no Literal

Hasta el momento hemos hablado de que la diferencia entre el lenguaje literario y el ordinario radica en la intención del autor y de su *registro* particular; pero también habrá que establecer las características del mensaje que contiene el poema, el cual puede *ser literal o no literal*.

Uno de los aspectos que distinguen al mensaje literal, es que el receptor tiene la posibilidad de decodificar el mensaje mediante el conocimiento y dominio de la técnica que se usa para cifrarlo, en cambio en el mensaje no literal: "[...]al emisor y al receptor les resultan indiferentes las características del cifrado, siempre que un empleo no erróneo ni ambiguo del código asegure la comunicación".⁴⁰

En el discurso ordinario, tanto el mensaje cifrado como el descifrado se sitúan en el nivel literal, en el que el emisor tratará sólo de precisar el nivel de estructura del mensaje con el propósito de preservar la identidad que a éste le otorgó el autor al momento de proyectarlo. En este sentido, el:

proyectar [...] fluye casi simultáneamente con el pensamiento; aunque el hablante prevea el contenido de su mensaje, tal previsión se refiere a los sucesivos momentos de la comunicación y no afecta a la expresión.⁴¹

⁴⁰ Lázaro Carreter, "El mensaje literal", *Estudios de Lingüística*, p. 164.

⁴¹ *Ibid.*, p. 166.

permitiéndole al emisor la posibilidad de operar un *cierre* dentro de la composición y de definir sus límites, los cuales sólo dependerán, entonces, de su iniciativa personal. Dicho cierre es un elemento fundamental en la estructura de los mensajes poéticos, puesto que en algún punto deberán acabar:

Parece evidente [...] que en toda obra literaria se impone un límite preciso en lo que concierne a su extensión [...] Dentro de este límite puede establecerse una relación matemática entre la extensión de un poema y su mérito, o sea, la excitación o elevación que produce. o, en otras palabras, el grado de auténtico efecto poético que es capaz de lograr; pues resulta claro que la brevedad debe hallarse en razón directa de la intensidad del efecto buscado, y esto último con una sola condición: la de que cierto grado de duración es requisito indispensable para conseguir un efecto cualquiera.⁴²

Otra de las condicionantes y la más rigurosa para el mensaje poético, de acuerdo con Fernando Lázaro Carreter es el *género literario*, ya que al momento de elegir alguno de ellos, ya sea para reaccionar contra él o aceptarlo, se encuentra el emisor atado por ese género que la tradición le ofrece. De esta manera, el género desempeña un: “[...]papel modelizante

⁴² Poe, *Filosofía de la Composición. Ensayos y Críticos*, 1973, p. 68.

sobre el mensaje[...]",⁴³ lo que le permite al receptor saber que se encuentra ante un texto y ante un género determinado, contribuyendo a su desciframiento e intelección correcta.

En resumen podemos decir que la creación de un mensaje literario tiene que ver con el cierre final y también con los cierres intermedios que:

[...]obedecen a obligadas articulaciones del mensaje o a un mero propósito de variedad. Ello impone al lenguaje variaciones a veces muy perceptibles[...], ya que la unidad mínima que el cierre produce es el verso, la línea forzosamente aislada entre dos pausas, obligatoriamente estructurada en una combinación de pies o sílabas, pausas y acentos.⁴⁴

Es este cierre el que desencadena la existencia de un discurso diferente, impone rumbos gramaticales y semánticos diversos, lo que significa que las figuras no son los adornos que proponía la vieja retórica. Pero hay que decir que tampoco responde del todo a una necesidad expresiva sino a las formas que el texto impone, dado que: "[...]las imperiosas exigencias del texto, sometido a un esfuerzo de composición, fuerzan al emisor a salirse del estándar para acogerse a normas muy

⁴³ Lotman, *Estructura del Texto Artístico*, p. 93.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 168.

diversas y cambiantes, pero claramente identificables como propias⁴⁵ del mensaje poético.

Y aunque la estructura poética es importante, la emoción y el sentimiento son la esencia de la existencia del poema, ya que de acuerdo con Octavio Paz en *El arco y la Lira*: "El soneto no es un poema, sino una forma literaria, excepto cuando ese mecanismo retórico —estrofas, metros y rimas— ha sido tocado por la poesía".⁴⁶

Por ello el poema no es una mera forma literaria que puede llenarse con cualquier contenido que aparentemente sale de lo común, sino como una forma que emite poesía:

En el poema se hace un uso marcadamente individual, imaginativo, connotativo del material lingüístico; un uso que puede someterse, en diferentes grados, a convenciones específicas de códigos artísticos o culturales, como matrices rítmicas, tópicos o figuras; un uso, en fin, que actúa con llamativa libertad frente a las convenciones propiamente lingüísticas, frente a las reglas de la lengua, forzándolas y, en ocasiones, transgrediéndolas. El lenguaje poético tiende a distanciarse, aunque en muy diferentes grados del lenguaje corriente y puede llegar al límite de lo gramatical y de lo hermético [...] El poema habla así porque no puede hacerlo de otra forma, porque no se propone en realidad hablar, sino decir: revelar

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 170-171.

⁴⁶ Paz, *El arco y la lira*, p. 14.

una verdad, realizar un descubrimiento. Y cuando se trata de auténtica poesía, lo consigue.⁴⁷

Hasta aquí podemos afirmar que la diferencia entre el mensaje literal y no literal radica en la construcción lingüística, pero fundamentalmente en la emoción.

Esta idea nos permite incluir en esta investigación la definición que propone Jorge Guillén cuando dice que el poeta no crea una lengua distinta, sino otro lenguaje:

[...] el *lenguaje de poema*: palabras situadas en conjunto. Cada autor siente sus preferencias, sus aversiones y determina sus límites según cierto nivel. El nivel del poema varía; varía la distancia entre el lenguaje ordinario y este nuevo lenguaje, entre el habla coloquial y esta oración de mayor o menor canto.⁴⁸

Puesto que cada poema no se parece a otro, cada uno es un campo sintáctico-semántico único e irreducible, de tal modo que la poesía no es la suma de todos los poemas, sino que por sí misma: “[...] cada creación poética es una unidad autosuficiente[...].”⁴⁹ Por lo anterior tampoco le

⁴⁷ García Barrientos, *El lenguaje literario. La Comunicación literaria*, p. 76.

⁴⁸ Guillén, Jorge Guillén. *Lenguaje y Poesía*, p. 195.

⁴⁹ Paz, *El arco...*, p. 15.

corresponde la denominación de lenguaje poético, pues son las convenciones formales y creativas las que le dan al fenómeno lingüístico la calidad de poético.



2.2 La poeta (emisor) y el poema (mensaje)

La poética como una rama de la lingüística al concentrarse en el análisis del texto o del mensaje, le atribuyó la autoría del fenómeno estético al poema y no al proceso completo de la enunciación.

Pero, por otra parte, es con la entrada de la semiótica que al receptor se le consideró responsable casi exclusivo de la comunicación poética, quedando el autor excluido, al reducir el: "[...]proceso de la comunicación poética al diálogo entre el signo-Esfinge que es el poema, y el lector-Edipo que desentraña el enigma, y de paso, da muerte al padre".⁵⁰

Tal opinión fue fortalecida varios años después por Maurice Blanchot y Roland Barthes, y T. Todorov la retomó para realizar un estudio del pensamiento literario de ambos, donde aparecen consideraciones de Blanchot aduciendo que: "[...]el poeta desaparece bajo la presión de la obra; en el poema, las palabras, que tienen la iniciativa, no deben servir para designar algo ni para dar voz a alguien, sino que su finalidad está en ellas mismas".⁵¹

Por otra parte, Eric D. Hirsch Jr. aboga por la existencia de: "[...]un

⁵⁰ Lázaro Carreter, "El poema y el lector". *De poética y poéticas*, p. 19.

⁵¹ *Idem*.

significado de la obra literaria objetivamente descriptible; y por la identificación de tal significado con la intención del autor (con lo que él quiso significar)[...],⁵² pues sin autor, no hay obra. Desde este punto de vista, es clara la restitución que debe hacerse del emisor en el circuito de la comunicación poética y reconocer el hecho de que: “[...]el poema recibe su intención significativa del poeta, y de que a éste lo ha movido un designio de comunicación, sin el cual no puede imaginarse cómo se hubiera decidido a escribir”.⁵³

Sin duda, en este análisis es la poeta quien da vida a la obra, pero es importante destacar la disociación de la autora y la poeta, pues si bien se le atribuye a la autora la posibilidad de la obra, también es cierto que en el caso del poema no es la autora quien habla en el verso sino la poeta, ya que: “[...]el autor es la persona que escribe; y el poeta o el lírico funciona, en cambio, como su *alter ego*, ese otro yo a quien el autor confía la misión de escribir[...]”.⁵⁴ Lo que significa que los textos no poseen totalmente un contenido existencial o psicológico, pues se da una transformación en la

⁵² *Ibid.*, p. 20.

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ Lázaro Carreter, “El poeta y el lector”. *De poética y poéticas*, p. 38.

que: “[...]ni el poeta, en su texto, es el hombre o mujer que es cuando escribe, ni su lector el hombre o mujer que es cuando lo lee”.⁵⁵

Y aunque lo anterior plantee que el mundo de la poesía es imaginario y como tal propone un universo ficticio o falso, podemos decir que sólo a través de la poesía es posible que las proposiciones de que consta el poema no necesiten ser verificables en el mundo real, aunque sí lo sea el significado (*q*) general del poema:

Si en la comunicación práctica, en general, el hablante desea que *p* sea descifrado inmediatamente, sin otra medición, porque es *p* el portador de verdad, de sinceridad (y, en su caso, de error, mentira o ironía), en la enunciación poética el escritor induce al oyente a creer que *p* implica *q*, y que *q* es verdadero. Ello no significa que *p* sea siempre falso, que no contenga elementos de la realidad, sino tan sólo puede serlo, y que el significado del poema hay que buscarlo en *q*, es decir, en su intención extratextual.⁵⁶

⁵⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 40.

2.3 El poema (mensaje) y el lector (receptor)

El poema no se dirige a un lector en particular si no a un receptor *universal*, quien en lugares y tiempos distintos lo acoge, pero *reactualizando* significados de acuerdo con su experiencia concretísima que en parte ha entrado ya en la cultura, y en su propia cultura, a través de las lecturas precedentes.

El lector decodifica e interpreta el mensaje contenido en el poema en la medida de su conocimiento de los signos y reglas de la lengua, los códigos históricos, artísticos, de género, de movimiento literario, y mitológicos, además de las transgresiones del uso normal de la lengua, pero lo que realmente acerca al lector a la obra poética es el descubrimiento de las asociaciones novedosas, imágenes, metáforas y el placer propiciado por la percepción del uso rítmico, eufónico del lenguaje.

Y aunque un estudio crítico del contenido de una obra pueda interpretar el significado del texto, el sentido del poema sólo lo determinará el lector. Al respecto, Paz dice:

Ante los poemas herméticos nos preguntamos perplejos: ¿qué dicen? Si leemos un poema más simple, nuestra perplejidad desaparece, no nuestro asombro: ¿ese lenguaje límpido –agua, aire– es el mismo en que están escritos los libros de sociología y los periódicos. Después, superado el asombro, no el

encantamiento, descubrimos que el poema nos propone otra clase de comunicación regida por leyes distintas (...) El lenguaje del poema es el lenguaje de todos los días y, al mismo tiempo, ese lenguaje dice cosas distintas a las que todos decimos.⁵⁷

El poema no es lo que dice, sino lo que sugiere, por ello existen poetas que no hacen fácil la comprensión del texto, porque saben que no pueden ceder mucho para ser entendidas por que dejarían de ser escritoras para transformarse en lectoras y hablar con las palabras de éste: "Sus propósitos han de quedar a salvo: ella marca el rumbo de la comunicación, que han de seguir sus lectores. [...] Ésa es la razón de que la poeta llegue a ser muy poco cooperativa, hermética, incluso".⁵⁸

Pero también hay quienes tienen una propuesta poética *abierta* a la comprensión del receptor, proceso que en ocasiones acaba por producir una lúcida y creativa interpretación, o viceversa. "A veces tergiversar un texto significa desincrustarlo de muchas interpretaciones canónicas previas, revelar nuevos aspectos, y en este proceso el texto resulta mejor y más productivamente interpretado".⁵⁹

⁵⁷ Paz, *La llama doble*, p. 12.

⁵⁸ Lázaro Carreter, "El poeta y el lector", *De poética y poéticas*, p. 50.

⁵⁹ Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, p. 45.

3. El poema como mensaje informativo

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN





3. El poema como mensaje informativo

El poema transmite información que podemos determinar como artística en la medida que utiliza un lenguaje particular que hace referencia a la experiencia, objetiva y subjetiva, del poeta, quien transforma elementos comunes en artísticos o poéticos.

Ahora bien, la información que transmite el poema se presenta en dos niveles: en el individual, cuanto mayor es la posibilidad de elección del autor de un determinado género, estilo o tendencia artística es más clara la cantidad de información que contiene la estructura del texto, y que el lector puede comprender con mayor claridad al momento de la lectura del mensaje del poema; en cambio al pasar esta estructura a un nivel colectivo, el texto comienza a formar parte de la experiencia artística de la humanidad y “[...]lo que era casualidad de contenido en un texto dado se torna código para la posteridad”.⁶⁰

Cabe destacar que también la: “[...]sonoridad musical del discurso poético es asimismo un medio de transmisión de información del contenido y en este sentido no puede oponerse a otros medios de transmisión

⁶⁰ Lotman, *Estructura del texto artístico*, p. 32.

de la información propios del lenguaje como sistema semiótico⁶¹ así como la estructura semántica, ya que basta con cambiar un solo fonema o elemento distintivo del significado y portador de contenido— para que el receptor no pueda comprender la información transmitida, o la entienda de un modo deformado, puesto que:

[...] en poesía la ordenación es portadora de información no acerca de la relación *pura* de unidades -que aisladamente no significan nada y que en una estructura forman el modelo de las emociones del individuo- sino acerca de la relación de unidades significantes, cada una de las cuales forman a nivel lingüístico un signo y se interpreta como signo.⁶²

Por ello podemos afirmar que la estructura artística de un poema permite transmitir un volumen de información que sería inaccesible si se realizara a través de una estructura elemental; por ejemplo: si repetimos una poesía en términos del habla habitual, destruiremos su estructura y, por consiguiente, no llevaremos al receptor todo el volumen de información que contenía.

El poema, entonces, es una estructura que posee características particulares al momento de comunicar e informar, pues como ya hemos

⁶¹ *Ibid.*, p. 154.

⁶² *Ibid.*, p. 183.



visto, la poeta (emisor) utiliza un lenguaje particular al momento de estructurar un texto, en el que incluye múltiples referencias culturales, vivenciales, emocionales y rítmicas, que el receptor (lector) se encargará de interpretar.

4. *Caracterización de la imagen de la mujer mexicana*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



4. Caracterización de la imagen de la mujer mexicana

Hay frases que describieron a las mujeres en el siglo XIX como: “[...]seres incapaces; emocionalmente inestables; carentes de una fuerte conciencia o superyó; débiles [...] intuitivas más que inteligentes, y si son normales, adaptadas al hogar y la familia”.⁶³

En el siglo XXI la historia no ha variado del todo, a pesar de que la lucha femenina desde distintos frentes ha permitido su inclusión cada vez más sistemática en diferentes áreas del conocimiento, así como en diversos ámbitos laborales, ya que aún se conserva una imagen de lo femenino cuyo reflejo es doble: por un lado, las mujeres son sublimadas en el mito, y por el otro participan en la sociedad como: “[...]un sujeto subordinado en razón de su biología”,⁶⁴ puesto que: “[...]a la mujer, como a la naturaleza, se le admira pero se le teme, se la sublima pero se le desprecia”.⁶⁵

Esta es una dualidad que Paz refiere en su libro *El laberinto de la soledad* cuando dice que: “[...]la mala es dura, impía, independiente como

⁶³ Randall, *Las Mujeres*, p. 35.

⁶⁴ Tuñón Pabloa, *Mujeres en México*, p. 13.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 12.

el macho. Va y viene, busca a los hombres y los abandona [...] la buena es la madre abnegada, la novia que espera, el ídolo hermético, seres estáticos".⁶⁶

La condición marginal en que han vivido las mujeres se explica a partir de que al hombre se le asignan funciones productivas y a la mujer funciones domésticas y reproductivas, confinándosele al espacio privado, por lo que su participación es intrascendente en la esfera pública y en la cultura como lo señala la ensayista Margo Glanz: "[...]cocina, comedor y recámara son, pues, los espacios de la casa, los espacios de la mujer, los espacios íntimos, los que carecen de historia".⁶⁷

En el proceso histórico de la humanidad, lo femenino ha sido asociado con la emoción, el instinto y la intuición, por ello lo social que tiene que ver con el pensamiento racional y la creación se ha considerado intrínsecamente masculino, como lo señala la poeta Rosario Castellanos:

él es quien inventa los aparatos para dominar a la naturaleza; quien lleva a cabo las empresas comerciales, las conquistas, las exploraciones y las guerras; quien dice los discursos, organiza la política y dicta las leyes; escribe los libros y quien los lee, quien modela las estatuas y quien las admira. Él descubre las verdades y las cree y las expresa; tiene los medios

⁶⁶ Paz, *El laberinto* ..., p. 77.

⁶⁷ Glanz, *Seguime de cintura*, p. 190.

de comunicación con Dios, oficia en sus altares; interpreta la voluntad divina y la ejecuta.⁶⁶

Ideas que Castellanos se atrevió a poner ante los ojos de las mujeres con el propósito de esclarecer el papel que hasta ese momento habían jugado en la historia y motivar un cambio de actitud y mentalidad ante la marginación y la inequidad evidente. Fue así que las mujeres desde diversas trincheras emprendieron una lucha contra la tradición y los convencionalismos sociales para poder desarrollarse en el terreno afectivo y profesional, pues ya no era la solución:

[...]tirarse bajo un tren como la Ana de Tolstoi/ni apurar el arsénico de Madame Bovary.../Ni concluir las leyes geométricas, contando/las vigas de la celda de castigo/como lo hizo Sor Juana,⁶⁷

sino tener la posibilidad de "girar en su órbita propia".⁷⁰

⁶⁶ Castellanos, *Sobre Cultura Femenina*, p. 98

⁶⁷ Castellanos, "Meditación en el umbral", *Poesía no eres tú*, p. 316.

⁷⁰ Castellanos, *Mujer que sabe latín*, p. 19.

4.1 Las mujeres mexicanas como emisoras de mensajes escritos

La escritura es una forma de expresión que los individuos han utilizado para describir su realidad con el fin de otorgarle un valor y significado nuevo. Además de ser una forma de autoconocimiento que les ha dado un sentido de pertenencia al convertirse en testimonio de su papel en el mundo.

De ahí que algunas mujeres hayan visto en la literatura una posibilidad de explicarse a ellas mismas, convirtiendo tanto al lápiz como al papel en sus instrumentos de trabajo y en sus mejores aliados.

Pero hay que decir que las mujeres escritoras no han elegido a la literatura como vía de expresión por su fácil acceso, al menos más que a un caballete o un piano, como lo apunta Rosario Castellanos en su tesis *Sobre cultura femenina*, cuando dice que a este acercamiento lo considera como una actividad de segunda o ideal para el género débil:

[...]entre las actividades culturales la mujer escoge las más accesibles, las que exigen menos rigor y disciplina, las que son más fácilmente falsificables e imitables. De ahí que haya sido la literatura (y de los géneros literarios

la novela y la lírica) el más socorrido salvavidas de la mujer[...]”⁷¹

Sino porque, sin duda, la escritura ha sido la forma de expresión que les ha permitido a las mujeres desarrollar su talento, su creatividad y con el que se sienten identificadas como lo explica la poeta Dolores Castro: “Empecé a dibujar para expresar lo que sentía, pero esta actividad no me llenaba, sentía que me hacía falta algo más, entonces decidí escribir, pues a través de la palabra podía captar un ensueño que surgía de la realidad pero con mi manera particular de expresarla”.⁷²

El primer acercamiento de las mujeres con la escritura fue a través de la narración, el cuento, la autobiografía o el diario pues con cada una de estas estructuras dan testimonio de su acontecer histórico, de su entorno, de sus emociones, deseos y ambiciones, a pesar de no contar con las condiciones idóneas que sugieren la escritura, ya que la esfera privada se reducía a una sala común, a la falta de experiencias, de viajes, de lecturas, a la carencia de un cuarto propio. En esas condiciones fue esa escasa preparación lo que influyó para que su literatura no contara con la

⁷¹ Castellanos, *Sobre Cultura Femenina*, p. 125.

⁷² Entrevista personal inédita realizada el 15 de noviembre de 2002.



calidad suficiente; pero aquellas que lograron incursionar en el mundo de la literatura tuvieron que enfrentarse a la intolerancia y la burla.

Por otra parte, la falta de acceso a una educación formal fue uno de los principales obstáculos para el desarrollo de las mujeres mexicanas. Por ejemplo, en el Virreinato:

Se consideraba que la mujer encargada de su casa, aun la española de más status, no necesitaba de mayores conocimientos: su función era producir una prole abundante y para cumplir con ese cometido no necesitaba, como dijo el clásico, elocuencia ni bien hablar, grandes primores de ingenio ni administración de ciudades, memoria o liberalidad.⁷³

Varios años más tarde Hermila Galindo, fundadora del semanario *La Mujer Mexicana* (1915-1917) comenta: “[...]se debe apoyar la lucha de las mujeres por mejorar su situación política y obtener una educación que merezca el nombre de tal, permitiendo así el desarrollo de las mujeres como seres humanos completos[...]”.⁷⁴

⁷³ Tufón Pablos, *op. cit.*, p. 56.

⁷⁴ Hierro, *De la domesticación a la educación de las mexicanas*, p. 73.

Y además, añade: “[...]el poder religioso de los confesores sobre la conciencia femenina, desde tiempo inmemorial, es el agente principal de la condición oprimida de la mujer en nuestro país”.⁷⁵

Poco a poco estas ideas se fueron dejando atrás, así como aquellas que prevalecían en la época de Sor Juana Inés de la Cruz donde:

[...]la finalidad de la educación de la niña no era otra que guardar la castidad, garantía de salvación del alma; también de un matrimonio ventajoso: donde ser madre y esposa era su condición primordial y desempeñar sólo los oficios mujeriles propios de su sexo y condición.⁷⁶

Con el propósito de impulsar el desarrollo creativo de las mujeres como lo propuso Virginia Woolf en su libro *Un cuarto propio*:

Las mujeres necesitan ejercicio para sus facultades y campo para sus esfuerzos, igual que sus hermanos; sufren de reglas demasiado rígidas, del estancamiento absoluto, [...] y es una estrechez de criterio en su prójimo más privilegiado el decir que ellas deben limitarse a hacer tortas y tejer medias, a tocar piano y bordar carteras. Es insensato condenarlas, o refírse de ellas, si buscan hacer más o aprender más que lo prescrito por el hábito.⁷⁷

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁷⁷ Woolf, *Un cuarto propio*, pp. 63-64.

Por ejemplo, la narradora Rosa Nissan cuenta: “Si a mí me hubieran preguntado qué quería ser de grande hubiera dicho que luchadora, pero nunca me preguntaron por qué tenía que casarme y ser mamá, ya que esa era la norma del núcleo familiar. Por eso escribí *Novia que te vea*, por que siempre me preguntaban: ¿cuándo te casas? Y así fue, me casé y tuve que renunciar a mi proyecto personal. Por eso ahora escribo, pues pasé del silencio y la sumisión a la palabra, a atreverme a decir lo que ni siquiera sabía que se podía decir. Escribí para conocerme. Escribo y lucho por desaprender la abnegación”.⁷⁸

⁷⁸ Entrevista personal inédita realizada el 20 de febrero de 2002.

4.2 La comunicación y la expresión poética femenina en México en el siglo XX

Por medio de la poesía las mujeres ya no fueron sólo testigos de su acontecer cotidiano. Pronto se aventuraron a concebir sus primeros versos, como Sor Juana Inés de la Cruz que al dedicarse a la creación poética desafió al poder masculino.

La palabra en los poetas es sagrada, pues evoca lo inexistente: “He aquí que soy poeta/y mi oficio es arder”, dice Efraín Bartolomé. Por ello, las mujeres a través del poder de la palabra comenzaron a recuperar su identidad, y al mismo tiempo, a alejarse de los rasgos que pretendían definir su trabajo literario como “femenino”; es decir, obvio y banal, pero al mismo tiempo inferior, sin calidad literaria o sentimental.

Al respecto Dolores Castro comenta: “Uno tenía problemas para decir que se iba a dedicar a la literatura pero más si se quería ser poetisa: toda la gente se imaginaba gritos, sollozos, desmayos y todo tipo de tonterías; pero, sobre todo, les impresionaba el hecho que se pudiera salir adelante y comenzar a publicar”.⁷⁹

⁷⁹ Entrevista personal inédita realizada el 15 de noviembre de 2002.

Sin embargo, durante décadas la mitificación de la mujer en la literatura y concretamente en la poesía, en relación con que sus obras sean consideradas marginales y de menor calidad, es un prejuicio que se ha heredado de épocas pasadas y proviene, evidentemente, de una concepción patriarcal.

Este estereotipo no permite hablar de una poesía escrita por mujeres que sea analizada en relación con sus méritos literarios, su trascendencia y momento histórico, ya que la clasificación de lo femenino es referirse a los: "[...]conflictos interiores de la mujer encerrada entre las cuatro paredes de su hogar",⁸⁰ y que no toma en cuenta lo verdaderamente importante como son las: "[...]preocupaciones filosóficas y sociales, mensajes políticos, búsqueda de una identidad nacional y arquetipos que conllevan un contenido universal[...]",⁸¹ y que son ideas que si permean en la poética del varón.

Por otro lado, también hay críticos que opinan que es: "[...]necesario reinterpretar la escritura de las mujeres, alejándonos de los esquemas o

⁸⁰ Guerra Cunningham, "La mujer latinoamericana y la tradición literaria femenina", rev. *Fem.*, vol. III, núm. 10, enero-octubre, 1979, pp.15.

⁸¹ *Idem.*

categorías clasificatorias que mitifican el hecho literario, en un arte ni femenino ni masculino, sino universal".⁶²

Tal es el caso de Sor Juana Inés de la Cruz, quien desempeñó un papel muy significativo dentro de la cultura femenina novohispana, dado que su trabajo poético marcó el inicio de una tradición literaria autodidacta y el ejemplo de una lucha incansable por dar sentido a lo único que la definía en este mundo: las palabras, cuya forma tan variada e intensa la llevaron a cultivar el género epistolar y a dominar la métrica como bien lo demuestran sus décimas y demás estructuras de versificación.

Sor Juana durante toda su vida defendió la posibilidad y el derecho que tenían las mujeres a acceder al conocimiento, utilizando la ironía para afirmar su supuesta falta de capacidad como mujer para comprender temas arduos que aun los varones doctos tenían que esperar a la madurez intelectual para comprenderlos pero, paradójicamente, con verdadera maestría y talento, a veces recurría a un stratagema en que se declaraba inferior para destacar su superioridad.

La entrada de Sor Juana a la vida religiosa, que en un principio le brindó la única posibilidad de dedicarse a la lectura, la reflexión y la

⁶² Trejo Sirvent, "El mito de la mujer en la literatura", rev. Alforja, verano, 2002, p. 21.

observación, dado que las alternativas de la época eran permanecer soltera o contraer matrimonio, fue lo que la orilló a sufrir un conflicto existencial entre su vocación intelectual, su sexo y las convenciones de su tiempo. No obstante, para ella era preferible: “[...]la celda al matrimonio; aprender era superior a criar hijos”.⁶³ De ahí que decidiera recluirse para alejarse del rumor de la comunidad que pudiera apagar el sosegado silencio de sus libros.

Pero Sor Juana tampoco trató de imponer la vocación intelectual a todas las mujeres cuando dice que: “[...]esto no debe entender con todas, sino con aquellas a quienes hubiere Dios dotado de especial virtud y prudencia y que fueren muy provecetas y eruditas y tuvieren el talento y requisitos necesarios para tan sagrado empleo”.⁶⁴

Sor Juana Inés de la Cruz rompe el silencio de la convención femenina, y se convierte en una “ave rara” en el nuevo mundo, como ella misma lo reconoció, pues era una mujer que escribía sobre cuestiones religiosas y una monja que componía poesía profana. Esta dualidad la lleva a internarse en una serie de contradicciones e incógnitas.

⁶³ Franco, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, p. 58.

⁶⁴ Castellanos, *Mujer que sabe...*, p. 54.

Una de ellas era el hablar desde lo femenino: ser mujer contribuyó a su deseo de ser otra, de no utilizar un lenguaje de mujer si éste significaba ignorancia, y aunque tampoco le interesaba invertir las relaciones de poder, sí le importaba mantener un alejamiento del yo femenino y masculino; es decir, inventar un lenguaje que la convirtiera en una nueva clase de sujeto. Invención que a veces tuvo que disimular ante las constantes reclamaciones de los religiosos, al sostener que sólo escribía por obediencia a sus superiores laicos o eclesiásticos, pues hay una parte en su *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* en la que se ve obligada a remitirse a su propia experiencia como mujer para explicar su deseo por conocer, de ahí que muchos consideren a este texto como el primer manifiesto feminista.

No obstante, en el poema *Primero Sueño*, que a decir de ella misma fue el único que no escribió por encargo, trata de establecer una individualidad neutra al declarar que: “[...]en tanto monja, ya no era mujer, que las almas ignoran distancia y sexo y que su cuerpo era neutro o abstracto, cuando sólo el Alma deposite”.⁸⁵ En este poema filosófico su posición parte del alma más que del sexo.

⁸⁵ Franco, *op. cit.*, p. 64.

Sor Juana propone dejar que la voz de las mujeres encuentre un nuevo modo de expresarse para no caer en la tentación de tratar de escribir bajo los valores masculinos, pues entonces se perderían dentro de su propio universo. Al respecto la poeta Elsa Cross⁶⁶ comenta:

Una obra que se determina por su género no me interesa ni leerla. Yo creo que la literatura se define por su calidad. Si una obra la escribió una mujer y la problemática es femenina y está bien escrita ¡está bien! Pero no porque está narrando sus angustias, sino porque es buena literatura; pero querer anteponer el género es una forma de justificar algo, eso ya de entrada está colocando a la mujer en una posición de desventaja... "¡es qué también valemos, también somos muy buenas y podemos hacer lo mismo!" Si esto es un argumento, que se demuestre con una calidad literaria.

Para la poeta María Rivera,⁶⁷ quien obtuvo el Premio de Poesía Joven "Elías Nandino, 2000" por su poemario *Traslación de Dominio*:

La poesía es poesía, esté escrita por quien sea; la calidad es la que la define; creo que estamos en igualdad de condiciones [...] Sí creo que hay una misoginia rampante en el medio, pues los hombres siguen creyendo que son los elegidos a llamarse poetas, pero creo que es un proceso social que tendrá que revertirse con el paso del tiempo.

⁶⁶ Entrevista realizada el 27 de enero de 2002.

⁶⁷ Entrevista realizada el 3 de diciembre de 2002.

La marginación hacia la poesía escrita por mujeres se ha presentado en diversas formas y una de ellas ha sido la escasa aparición de su trabajo poético en las antologías; por ejemplo: la primera publicación que reunió el trabajo poético de las mujeres mexicanas fue la antología *Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, de José María Vigil publicada en 1893. Este trabajo incluye sólo a 95 autoras y aunque en teoría abarcaba cuatro siglos de producción lírica, la mayoría de las antologadas pertenecieron a la última centuria, quienes en su totalidad eran místicas o monjas de la época colonial; sin embargo, es la presencia de Sor Juana Inés de la Cruz, con su obra extraordinaria, quien salva el paso de los siglos.

Héctor Valdés es el encargado de continuar con el trabajo de José Vigil, con la antología *Poetisas mexicanas. Siglo XX*, en cuya introducción afirma:

Versificar en ocasiones especiales era celebrar las fórmulas del amor ideal, el orden inamovible del hogar, las sanas costumbres, el terruño, la patria. La mujer que hacía versos no era un ser extraño y, además, se la admiraba, si bien sus versos sólo pretendían ser conmemorativos y dar testimonio literario de un suceso notable. Esta poesía tuvo alcances discretos, repitió las consabidas fórmulas del buen decir y la buena escritura.²²

²² Valdés, "Introducción", *Poetisas Mexicanas. Siglo XX*, p. 7.

Si la primera contuvo a 95, en la segunda sólo 17 fueron las elegidas, pero quizá se tenga que tomar en cuenta que el periodo es mucho menor.

Aunque se sabe que dentro de la poesía mexicana algunas mujeres lograron publicar pese a todas las dificultades de su tiempo, es casi seguro que la mayoría sacaba tirajes que repartían entre las amistades. Casi ninguna debe haber escrito más de un libro, sin duda pequeño, que jamás volvía a reimprimirse y, por lo tanto, desaparecía muy pronto de la circulación (si es que había circulado). La desaparición de la edición, la ausencia de un trabajo crítico serio y justo y la poca producción de las escritoras habrían dado como resultado la omisión de otras escritoras en las antologías que se han realizado de la poesía mexicana.

Una de las primeras mujeres mexicanas que eligió como oficio la escritura fue María Enriqueta Camarillo de Pereyra (1875), quien: "[...]asume el oficio de escribir; el cual no será para ella un entretenimiento más o menos respetable, sino un trabajo que se convertirá en tarea vital y permanente".⁸⁹ Aunque de acuerdo con la investigadora y académica de la UNAM Elena Urrutia: "[...]más que por sus poemas, es literariamente

⁸⁹ Urrutia, "Tres Antologías", rev. *FEM*, vol. III, núm. 10, enero-octubre 1979, pp. 85-87.

recordada por su prosa (relatos y novelas): *Sorpresas de la vida*, *Lo irremediable*, *Jirón*, y cuatro libros de lectura como *Rosas de la infancia* que nutrieron la educación primaria de dos generaciones de mexicanos".⁹⁰

En la década de los 30 y 40 comenzaron a surgir voces nuevas como la de Concha Urquiza, María del Mar, Emma Godoy, Gloria Riestra, Margarita Michelena, María Luisa Hidalgo, Guadalupe Amor, Dolores Castro, Margarita Paz Paredes, quienes se distinguieron por transmitir a través del poema mensajes cuya información giraba en torno a la naturaleza, el amor o lo místico-religioso.

En el caso de Margarita Michelena su preocupación fue la de un ser sensible que se observa ante un espejo deformado, padeciendo de "agonía perpetua". Sus lecturas bíblicas, sus anhelos por tornar a ese plano luminoso, el de la esencia divina, se traducen en los títulos de sus libros: *Paraíso y nostalgia* (1945), *Laurel del ángel* (1948), *La tristeza terrestre* (1954) y *El país más allá de la niebla* (1968) antologados en *Reunión de imágenes*. Esta tragedia existencial es, de hecho, el mensaje central de su obra. Transcribimos un fragmento de *A las puertas de Sión*, que pertenece al poemario *Laurel del ángel*:

⁹⁰ *Ibid.*, p. 86.



Óyeme aquí gemir, tu criatura
Del exilio y del llanto.
Óyeme aquí, tu ciega enamorada
Que su muerte muriendo sin morirse
Tu estrella ve, temblando suspendida
Desde el hundido túnel de su canto.

¿Cuándo enviarás mi sombra a devorarme?
¿Cuándo podré marchar hacia tus prados,
a tus torres de oro,
cuándo por tus jardines apartados
iré ya sin mi muerte, ya robada
para el ancla vencida de mi polvo?

Otro caso fue Margarita Paz Paredes, quien fue una de las voces más populares e importantes de las poetisas modernas de México; entre sus obras se encuentran: *Sónaja* (1942), *Voz de la tierra* (1946), *El anhelo plural* (1948), *Andamios de sombra* (1950), *Canto a México* (1952) y *Dimensión de silencio* (1953). En sus poemas también es común que el receptor interprete mensajes que nos hablan de la naturaleza, del amor, de la vida o la muerte:

Sólo yo... (fragmento)

Sólo yo, triste y muda, como sombra
que nadie presentía,

porque en todos los ámbitos la vida
iluminaba limpios corazones.

Era yo nada más, la muerte misma,
con mi clavel inútil
disechado en el pecho.
En torno a mí los labios de las flores
convocaban panales.

Después, vencida, me doblé en la tierra
y se adentró mi llanto en su amorosa
ternura campesina.
Me acosté a morir sobre su fresco
lecho de tulipanes.
Todavía recuerdo
que mis manos marchitas
sentían bajo sus huesos
el vital crecimiento
de las flores silvestres,
en mi oído apagado se volcaba
el rumor inefable
del caracol cantando su alegría...

En 1941 se funda la revista *Rueca*, que abrió sus páginas a la producción de las poetas que en ese momento comenzaban a publicar. Sus editoras fueron Carmen Toscano, María Ramona Rey, Pina Juárez

Fraustro, Ernestina de Champourcin, Emma Saro y Emma Sánchez Montealvo, ésta última fue sustituida más tarde por María del Carmen Millán. *Rueca* contó con dieciocho números en total hasta que dejó de publicarse en 1948.

Los años cincuenta tuvieron como característica la multiplicada aparición de mujeres escritoras que ya no eran las “cultas damas” sino mujeres que habían emprendido el camino de la escritura como oficio. Entre las más representativas se encuentran Griselda Álvarez, Carmen Alardín, Enriqueta Ochoa y Thelma Nava.

Al respecto el poeta Eduardo Langagne⁹¹ comenta:
es en la primera (generación) en que nos damos cuenta que las mujeres tienen un espacio especial y que trabajan su poesía no por ser mujeres, y que su consideración no es por ser mujeres sino por ser poetas. Hay un antecedente muy interesante, una antología que se llama *Poetisas Mexicanas del siglo XX*, editado por la UNAM, que yo revisé, en la que las mujeres que se encuentran en ella son autoras casi todas vigentes, incluso las menos conocidas, y a las que en mi generación sí conocíamos siguen siendo autoras vigentes; algunas no sólo escriben poesía sino otros géneros pero del grupo de autoras que están seleccionadas el 90 o 95 por ciento siguen escribiendo poesía.

⁹¹ Entrevista personal inédita realizada el 18 de enero de 2003.



Aunque Rosario Castellanos pertenecía al grupo de mujeres que publicó su primer libro en 1948 (*Traectoria del polvo*), diversos estudios críticos consideran que su propuesta poética cambió la imagen de la mujer en la literatura mexicana, ya que las poetas que surgieron años más tarde:

[...]comienzan a rebelarse contra las tradiciones y moldes heredados así como respecto de la opresión social y psicológica que las encierra en una casa real simbólica y contra esa otra opresión interior que les prohíbe hablar de su propio deseo y de su cuerpo.⁹²

A partir de la poética de Castellanos las escritoras mexicanas dejaron de ser: “[...]las *poetisas* pseudoeróticas, elegantes y damitas[...]sino verdaderas profesionales de la literatura”.⁹³ Un ejemplo de esto, es el poema de la poeta chiapaneca *Lamentación de Dido* (fragmento):

Tal es el relato de mis hechos. Dido mi nombre. Destinos como el mío se han pronunciado desde la antigüedad con palabras hermosas y nobilísimas.

Mi cifra se grabó en la corteza del árbol enorme de las tradiciones.

Y cada primavera, cuando el árbol retoña, es mi espíritu, no el viento sin historia, es mi espíritu el que estremece y el que hace cantar su follaje.

⁹² Palley, "Cinco Poetas mexicanas contemporáneas: Femenina, Feminista, De mujer", *La Jornada semanal*, núm. 120, septiembre, 1991, pp. 24-28.

⁹³ Blanco, *Crónica literaria: un siglo de escritores mexicanos*, p. 489.

Kyra Galván, nacida en los años cincuenta es una de las poetas más próximas a los postulados de Rosario Castellanos, ya que en su poesía refleja, críticamente, la realidad social imperante desde el punto de vista de género en cuanto al amor, el sexo y los acontecimientos cotidianos; siempre mostrando sus contradicciones como en su poema *Contradicciones ideológicas al lavar un plato*:

Contradicciones ideológicas al lavar un plato, ¿no?

Y también quisiera explicar

por qué me maquillo y por qué uso perfume.

Por qué quiero cantar las bellezas del cuerpo masculino.

Quiero aclararme bien ese racimo que existe
entre los hombres y las mujeres.

Aclararme por qué cuando lavo un plato
o coso un botón

él no ha de estar haciendo lo mismo.

Me pinto el ojo

no por automatismo imbécil

sino porque es el único instante en el día

en que regreso a tiempos ajenos y

mi mano se vuelve egipcia y

el rasgo del ojo se me queda en la Historia.

La sombra del párpado me embalsama eternamente
como mujer.



Es el rito ancestral del payaso:
mejillas rojas y boca de color.
Me pinto porque así me edifico como bufón.
Estoy repitiendo/continuando un acto primitivo.
Es como pintar búfalos en la roca
Y ya no hay cuervos ni búfalos
pero tengo un cuerpo para texturizarlo a mi gusto.
Uso perfume no porque lo anuncie
Catherine Deneuve o lo use la Bardot
sino porque padezco la enfermedad
del siglo XX, la compulsión por la posesión:
creer que en una botella puede reposar
toda la magia del cosmos,
que me voy a quitar de encima
el olor de la herencia
la gravedad de la crisis capitalista.

En cambio poetas como Elsa Cross, Elva Macías, Isabel Fraire, Silvia Tomasa Rivera, Coral Bracho, Blanca Luz Pulido, Mónica Mansur, Myriam Moscona, Gloria Gervitz, Germaine Calderón, Verónica Volkow, y Nelly Keoseyán, entre otras nacidas en los años 40 y 50 fueron apartándose de la rebeldía y la crítica social abierta característica en Kyra Galván; es decir, que en su trabajo ya no reflejan su necesidad de atacar el

status quo y entrar en conflicto con la postura tradicional femenina y masculina.

Estas poetas lo que intentan es indagar en su esencia oculta e iniciar una profunda meditación sobre lo que significa ser mujer, y de este modo ir en busca de su voz interior a través de un manejo del lenguaje cada vez más audaz; y en ocasiones el estilo poético de cada una de ellas es diametralmente opuesto tanto en forma como en contenido.

Tal es el caso de las poetas Elsa Cross, Coral Bracho y Miriam Moscona, que lo único que las identifica es el haber obtenido el premio Nacional de Poesía Aguascalientes, uno de los más prestigiados en México, puesto que su lenguaje así como los mensajes que transmiten a sus lectores (receptores) son distintos.

Por ejemplo: Elsa Cross es una poeta reflexiva, que en una época estuvo profundamente influenciada por la religión y la filosofía indú y de la cual surgieron libros como *Bacantes*, *Canto Malabar* y otros poemas, *El diván de Antar*, *Jaguar*, *Moira* y *Cantáridas*. Es así que la meditación y la introspección son los vehículos que utiliza la poeta para acceder al conocimiento de sí misma y de su entorno, por ello la forma en que

estructura su mensaje poético es en verso libre. El lenguaje de Elsa Cross está poblado de metáforas que hablan de los sueños y da cuenta de su conocimiento de los mitos, sobre todo griegos y hebreos, y es precisamente ésta la información que transmite en la mayoría de sus poemas:

Polifemo en la fuente Médicis
(fragmento)

Palomas llegan a bañarse
a la fuente donde Galatea,
desnuda en los brazos de Acis,
parecería dormir.

El sol enciende en las frondas
bóvedas de cristal,

y en el cristal del agua el reflejo de los castaños
juega con el ornato del líquen.

Los paseantes se detienen a los lados de la fuente
un pastor y una ninfa observan desde sus nichos
a Polifemo,

entre pieles de carnero
falos, estalactitas, follajes,
asomarse desde el peñasco rosado
y descubrir, ominoso, a los amantes.

Ella acaricia a Acis, coronado de hiedra,
y él sostiene un caramillo
y la cabeza delicada de Galatea.

La palomas resbalan entre sus senos
tocan su vientre y beben.

En agua se desliza imperceptible
-sierpe de luz-
y devuelve el reflejo del sol
-caricia evanescente-
iluminando el abrazo de los amantes
y el ojo feroz de Polifemo.

Por su parte, Miriam Moscona en su libro *Las Visitantes* crea un lenguaje que da cuenta de la condición de la mujer y su lucha diaria, ya sea en sus labores cotidianas, sus oficios, sus tristezas e intimidades, además de referirse a las mujeres en el exilio, a las gitanas y a las oprimidas del norte de África, siendo esta crítica hacia la condición de la mujer la temática principal que se puede encontrar en este libro en particular. Es así que la información que transmite a sus lectores hace referencia a situaciones cotidianas que en muchos de los casos pueden pasar desapercibidas para el común de la gente pero no para una poeta que observa y transforma esas situaciones en instantes poéticos que el receptor tendrá que decodificar al momento de entrar en contacto con su obra para, de esta manera, reactualizar los mensajes de acuerdo con su realidad concreta:

Poema *Tánger* de su libro *Las Visitantes*:

¿Dónde está la dama
Dónde están las hembras
a dónde se dirigen las mujeres del mercado?
¿Cuántos escorpiones hay bajo sus mantos?
¿Quién abrió el tejido de sus velos?
¿Alcanzan a mirarme tras la fina red que las envuelve?
¿Detestarán el asombro que las mira?
¿Soltarán de noche sus mantones?

Hablan a solas.
El sonido gutural se opaca tras las telas
pero hablan y enloquecen en las calles.
A veces con paso firme
se detienen frente a un puesto de higos.
Ríen a solas.
Hay un rumor que las empuja:
el celo colectivo.

Los viernes
danzan el baile del castigo.
Ah, los ojos. ¿Cómo harán para llenarlos de fragancias?
¿Vivirán en sueños una vida paralela?
¿Escribirán en sus cuerpos sepia el recuerdo de la prisa?

Se contentan.

Se abren de piernas y suman cadenas de puentes.

Despiertan y se duermen. Regresan a la Kasbah
a mirar los higos rojos, a espantar el mosquero.

Cuando nadie las mira meten sus manos bajo el mantón.

Comparan sus cuerpos en silencio.

Con disimulo confeccionan el hastío,
venden y compran cardamomo
entre eructos de esencias agridulces.

Caminan de prisa.

El rumor

¿se escucha en las palabras?

El verano las hace pasar por sombras.

Lejos, se pierden sus lamentos.

Coral Bracho es una poeta que se ha distinguido de otras voces por la forma en que utiliza el lenguaje, el cual puede parecer de difícil comprensión; no obstante, cada verso es una explosión de imágenes de un lenguaje cada vez más personal e íntimo que le ha permitido crear un código para que sea decodificado por un grupo quizá selecto de receptores; es decir, crear un mensaje cuya información será comprendida por

aquellos que deseen entablar una comunicación particular con ella a través de sus poemas. Aquí reproducimos el poema *Una luciérnaga bajo la lengua*:

Te amo desde el sabor inquieto de la fermentación:

en la pulpa festiva. Insectos frescos, azules.

En el zumo reciente, vidriado y dúctil.

Grito que destila la luz:

por las grietas frutales;

bajo el agua musgosa que se adhiere a las sombras. Las papilas, las grutas.

En las tintas herbáceas, instilantes. Desde el tacto azorado.

Brillo

que rezuma, agridulce: de los goces feraces,

de los juegos hendidos por la palpitación.

Gozne

(Envuelto por el aura nocturna, por los ruidos violáceos,

acendrados, el niño, con la base mullida de su lengua

expectante, toca,

desde esa tersa, insostenible, lubricidad –lirio sensitivo que

se pliega a las rocas

si presiente el estigma, el ardor de la luz –la sustancia, la

arista

vibrante y fina –en su pétalo absorto, distendido- (joya

que palpita entreabierta; ubres), el ácido

zumo blando (hielo), el marisma,
la savia tierna (cábala), el néctar
de la luciérnaga.)

Silvia Tomasa Rivera es una poeta cuyo mensaje hace referencia al deseo, el cuerpo y el erotismo; y en algunos textos escribe desde una voz masculina, sobre todo en poemas con tema erótico; en el siguiente ejemplo el mensaje que transmite tiene que ver con el trabajo del poeta:

Los sueños del poeta se acurrucan
debajo del relámpago.
No tiene madre, ni amigos, está solo el poeta.
De pronto, el amor le cruza el firmamento
y el pobre habla de Dios.
Habla del hombre como de sí mismo
y a penas si contempla
la densidad del mundo que lo oprime.
El poeta es el muerto casi siempre,
el que saca su espada enmohecida
y la pone en el fuego, y sólo él se quema en ese brillo.
Piensa en el mar, a veces, y no duerme.
Observa la ventana como si descubriera
una estrella veloz cruzando el alba,
entrecierra los ojos y la pierde.
Y es la primera estrella de su noche.

Estas poetas demuestran que: “[...]antes que una literatura femenina es una escritura individual. Y su mirada no depende de ningún orden colectivo sino, al contrario, de la individualidad que cada una posee en sus libros”.⁹⁴

Cada una de estas mujeres, por medio de su voz poética, logran desmitificar a la mujer contemporánea y ese es el mensaje: “Los grandes mitos de su maldad y de su santidad, si no han desaparecido, han perdido su convicción”.⁹⁵

Otro caso es el de la poeta Leonora Kandell, quien se caracteriza por decir las cosas por su nombre, cuya propuesta poética, sin duda, difiere de la poesía mística-religiosa de Margarita Michelena, por ejemplo. Aquí, ya no hay temas tabú, y esto es precisamente lo que la autora transmite a través de su mensaje poético; sin embargo, hay que destacar que las mujeres que escriben son de antemano insumisas, rebeldes, inquietas, siempre con el deseo de reflexionar sobre el mundo que les rodea. Este poema de Kandell fue publicado en la antología *70 poetas en Generación*.⁹⁶

⁹⁴ Castañeda, “Los intempestivos años noventa”, *Crónica. Suplemento Dominical*, Año. 4, núm. 192, 3 de septiembre, 2000, pp. 2-7.

⁹⁵ Pulley, “Cinco Poetas mexicanas contemporáneas: Femenina, Feminista, De mujer”, *La Jornada semanal*, núm. 120, septiembre, 1991, pp. 24-28.

⁹⁶ Martínez Rentría, compilador, “Coger con amor”, *70 poetas en Generación*, núm. 14, agosto-septiembre, 1997, pp. 81-82.

Coger con amor

Coger con amor es cambiar el temperamento del aire

Dos extraños, por ósmosis, entran al ángel

Más allá de la piel

(algo, como un árbol,

crece en mi mano)

milagro milagro

afuera de un matorral ardiendo

y entonces comprendo por qué las mujeres hindúes

magullan sus suaves carnes frente a un falo

en una interminable veneración

(como un árbol)

posiciones y placeres que mi cuerpo necesita

me transforman en enorme boca

entre mis piernas

chapacoger oh verga amorosa

crecida grandiosa y tremenda,

penetrante instrumento de amor,

saboreo todos los poros de mi piel

chupaverga qué paraíso

la lengua entre mis muslos

dilata mis piernas hasta el grito

que rebosa y yo

me reboso me reboso,

desde mí y hacía mí

él se mueve y luego



se zambulle
(crecida y grandiosa más tremenda)
adentro
y todo en mí
confluye pero grito
Sí Sí Sí esto es ESO, esto es lo que he querido
esto es la belleza
él es un volcán que hace erupción clavado en mí
hasta mis venas destilan el esperma
¡DIOS mío, es una veneración esta cogida!

Ésta es solo una breve muestra de la poesía de las mujeres que han escrito y escriben actualmente en México, que si bien no pretende ser exhaustiva, es útil para distinguir el tipo de mensaje que contiene cada poema, textos que a pesar de corresponder a diversas épocas, la información que transmiten puede ser reactualizada a través de la lectura del receptor.

La inclusión cada vez más amplia de las poetas en la literatura también se vio reflejada en *La Asamblea de poetas jóvenes de México* publicada en 1980 por Gabriel Zaid, la cual fue resultado de un censo de 600 escritores nacidos después de 1940, y en la que el autor da una buena

noticia: “[...]hay un 18 por ciento de mujeres en la asamblea, proporción nunca vista en la historia de la poesía mexicana[...]”.⁹⁷

Entre otras antologías dedicadas al trabajo poético de las mujeres se encuentran: *125 mujeres en la poesía mexicana del siglo XX*, antología a la que el poeta Oscar Wong se refiere en su ensayo *La mujer en la poesía mexicana* y de la cual comenta que: “[...]sólo señala algunos rasgos pertinentes en la expresión de las mujeres, tales como el lenguaje intimista, el amor, lo místico-religioso y, desde luego, la problemática social”.⁹⁸

Una antología publicada en 1953 por Antonio Castro Leal titulada *La poesía mexicana moderna*, incluye sólo a 12 mujeres poetas dentro de un universo de 101 poetas hombres. Otro caso es la antología *Poesía en Movimiento*, selección y notas de Octavio Paz, Alf Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis en la que se incluyen 42 poetas que publicaron entre 1915 y 1966, y en la que nada más aparecen cuatro mujeres: Rosario Castellanos, Margarita Michelena, Isabel Fraire y Thelma Nava.

La poesía mexicana del siglo XX de Carlos Monsiváis reúne a 45 poetas nacidos entre 1862 y 1940 y que hubieran publicado antes de 1966; y de

⁹⁷ Zaid, *Asamblea de poetas jóvenes de México*, p. 282.

⁹⁸ Wong, “La mujer en la poesía mexicana”..., p. 217.

ese total sólo tres son mujeres: Margarita Michela, Guadalupe Amor y Rosario Castellanos.

Por su parte, en el *Museo poético* de Salvador Elizondo, publicado en 1974, sólo aparecen Concha Urquiza y Ulalúme González de León. Esta última tal vez no fue considerada en las anteriores antologías dado que su primer libro de poesía *Plagio* fue editado en 1973.

El *manantial latente* (2002), de Ernesto Lumbreras editado por Conaculta, de 38 seleccionados, sólo ocho son mujeres: Valerie Mejer, Verzia Verduchi, María Rivera, Rosalba García Coral, Mónica Nepote, Ofelia Pérez Sepúlveda, Rocio Cerón y Dolores Dorantes.

En el libro *Dos siglos de poesía mexicana. Del XIX al fin del milenio: una antología* (2002) de Juan Domingo Argüelles de 102 poetas que aparecen sólo 12 son poetas mujeres: Laura Méndez de Cuenca, Josefa Murillo y María Enriqueta, pertenecientes al apartado titulado *Siglo XIX y el despertar del XX*; y Concha Urquiza, Margarita Michelena, Rosario Castellanos y Enriqueta Ochoa, Ulalúme González de León, Elsa Cross, Coral Bracho, Nelly Keoseyán y Silvia Tomasa Rivera son incluidas en la sección *El siglo XX y el final del Milenio*.

La poesía que se escribe en este momento, continúa la línea propuesta por las mujeres nacidas en los cincuenta, donde no se establecen grupos, ni corrientes, ni estilos paralelos de escritura; cada una es un ente que se expresa desde su individualidad, de ahí la riqueza temática y formal de su poesía.

En cuanto a esto Eduardo Langagne⁹⁹, explica:

Creo que ahora se escribe una poesía distinta: hoy desean nombrar las cosas y les dicen por su nombre. La que quiera tener o buscar un lenguaje más denotativo, lo logra con mayor naturalidad, o igual un lenguaje connotativo, que puede nombrar cosas diferentes de las que se nombraban antes. Un libro como *Lascas* de Salvador Díaz Mirón, editado en 1901, que para mí es el que abre el siglo XX de la poesía mexicana, incluye una especie de disculpa por parte del autor para las mujeres que leyeran ese libro; es decir, que desde ahí está la consideración de que había temas que una mujer no debería leer, y por lo tanto temas que una mujer no debería escribir; y en la poesía, la sutileza en el texto de Margarita Michelena en este momento está descrita de una manera muy ruda, a veces brutal, o simplemente muy denotativa. Muchas mujeres que escriben poesía así de explícita no siempre logran algo interesante. No cabe duda que lo denotativo es menos poético, o que a veces pierde completamente ese sentido poético. Pero lo que a mí me interesa, y me conmueve, es ver cómo expresan en todas sus palabras temas que antes les eran prohibidos; incluso que se prohibían ellas mismas. No siempre es un

⁹⁹ Entrevista personal inédita realizada el 18 de enero de 2003.



lenguaje poético pero ya en el atrevimiento de expresar esas cosas contrastan con sus predecesoras. Eso significa que para las mujeres ya no hay esos tabúes, ya pueden decir cosas, incluso un deseo amoroso o sexual estaba contenido en las mujeres de los siglos anteriores y de principios del siglo XX. Ahora tampoco esperan ser seducidas, ahora seducen al hombre; es decir, hay una serie de novedades que como hecho cotidiano se manifiesta en la poesía.

Como hemos visto el trabajo poético de las mujeres ha sido en diversos momentos marginado; sin embargo, gracias al entusiasmo de muchas de ellas, poco a poco han surgido o bien han creado espacios para la difusión de sus obras como son los suplementos culturales, las revistas literarias (muchas de ellas independientes), las antologías, los ciclos de lectura de poesía escrita por mujeres, así como la organización de encuentros de poesía y, particularmente, aquellos que han sido coordinados por mujeres para promover el trabajo poético de otras mujeres como es el caso del *Encuentro de Mujeres Poetas en el País de las Nubes*, que se realiza desde hace 10 años en la ciudad de Oaxaca, el cual promueve la poesía tanto de mujeres de provincia como de origen nacional e internacional. El objetivo es llevar poesía escrita por mujeres a las plazas, las calles, las escuelas, a zonas rurales y casas de cultura de diversos pueblos del estado



de Oaxaca; lo que ha significado que las poetas lean sus poemas ante un público amplio y heterogéneo; es decir, que niños, adultos, ancianos, mujeres y hombres son los receptores de la información estética que transmiten sus poemas.

De esta manera podemos constatar, al tomar en cuenta el desarrollo de este encuentro y otros de las mismas características, además de la experiencia poética de mujeres que fueron entrevistadas para esta investigación, así como por las opiniones de los críticos que también se incluyen en ésta y que analizan o comentan el trabajo poético de las mujeres, que no existe un receptor *ideal*, aunque sí imaginario, que en cualquier época se convierta en su cómplice o, por qué no, también en su detractor.

Si bien es cierto que el mensaje que aparece en los poemas de mujeres trata en su mayoría de situaciones, sentimientos, pensamientos y preocupaciones de mujeres, no significa que los receptores *ideales* sean las mismas mujeres, pues esto marginaría aún más su trabajo poético; ya que la intención principal de la poeta es que cada poema llegue lo más hondo y lo más lejos, a un receptor ya sea hombre o mujer: "Yo creo que

cuando escribes un poema y lo publicas y alguien más lo lee ese poema ya no es tuyo, ese poema es ya para la historia, es para tu lector; por ejemplo hay un lector que le tiene mas cariño a un poema que el mismo poeta”, comenta la poeta veracruzana Estrella del Valle.¹⁰⁰

Sin duda, las cosas han cambiado. Poco a poco las mujeres poetas han logrado incrustarse en el mundo literario con temas que sus antecesoras nunca se hubieran imaginado que se podían tocar. Pero lo que no cambia, es el entusiasmo:

[...]y todas las constancias que exige un oficio libremente elegido. Ya que la importancia que tiene la poesía en sí misma es rescatar del naufragio, que es el tiempo y el olvido y la muerte, a las cosas y dotarlas de una suerte de eternidad[...]la poesía es mi intento de ordenar y entender las cosas.¹⁰¹

¹⁰⁰ Entrevista personal inédita realizada el 20 de octubre de 2002.

¹⁰¹ Castellanos, *Mujer que sabe...* p. 79.



Conclusiones

La poesía es una de las formas en que el ser humano ha logrado establecer un puente de comunicación con el otro, y expresar todo aquello que le produce algún tipo de emoción o sentimiento.

Este proceso de comunicación es particular, ya que se genera a través de un poema que tiene un lenguaje cuyos códigos se suscriben al aspecto estético, y que por lo tanto se aleja de la lengua común.

Aquí el emisor crea un mensaje con base en sus conocimientos de la forma: explora y explota el lenguaje, que es su medio de comunicación, tomando en consideración cualidades y posibilidades muy específicas, como son las rimas, las asonancias, las consonancias, las cesuras, las pausas, los tropos, la métrica o el verso libre, si es el caso, y también se mantiene atento a la formulación de paráfrasis, alusiones indirectas, símiles y comparaciones, metáforas, a fin de construir metalenguajes que tengan como fin último la aparición del poema como signo.

Este código lingüístico contiene también referencias a su emoción sobre algún hecho o circunstancia, que al momento de ser descritos, mediante la habilidad del poeta se vuelven comprensibles, dependiendo de su estilo para estructurar el texto, tanto desde el punto de vista informativo

como desde una perspectiva estética para el receptor, quien en cualquier momento de la historia podrá decodificar el mensaje poético y, en su caso, reactualizar algunos conceptos o bien interpretarlos de acuerdo con su realidad inmediata.

Y es precisamente la posibilidad de interpretación lo que le da al mensaje poético el carácter de polisémico, aunque también para ello exista un límite, de acuerdo con Umberto Eco.

Se puede concluir que cada una de las mujeres poetas, como emisoras, a través de la historia han tratado de expresar en sus poemas aquellas situaciones que como parte de la cultura les han sido adversas, pero también aquellos sentimientos que las han conmovido, o situaciones que las han hecho reflexionar. Esto se desprende del análisis de sus textos, convertidos así en mensajes decodificables, entendibles, comprensibles, más allá del conocimiento directo personal de las emisoras, o del conocimiento de sus inquietudes, intereses o personalidad, ya que como lo afirma Carreter, la decodificación, y por la tanto la comunicación aun de la información contenida en textos que pueden ser complejos y herméticos, como es el caso de ciertos poemas, es posible por medio del contexto.

En un principio, el texto era una carta, un diario o una autobiografía encubierta. Más tarde, el hecho de publicar y dar a conocer lo que sienten y piensan las mujeres las llevó a tocar temáticas que aludían a los conflictos, las interrogantes, las preocupaciones de un personaje femenino a través de la descripción de una época, de una ciudad o de una provincia; o a la búsqueda de una identidad o a la necesidad de hurgar dentro de sí mismas para descubrir sus deseos, ambiciones, anhelos, emociones o frustraciones.

Mediante este análisis se puede deducir que la poesía para muchas de ellas fue un vehículo para conocerse a sí mismas: un ejemplo de ello fue Sor Juana Inés de la Cruz. Afortunadamente el interés por dedicarse a la creación poética invadió a más mujeres de diversas épocas, aunque el ejercicio de ello significara para las pioneras de finales del siglo XIX la intolerancia y la burla, ya que a las mujeres en general se les veía como "damitas" que fomentaban el buen decir, y que por lo tanto no necesitaban de mayor educación.

Estas primeras poetisas mexicanas se caracterizaban por transmitir mensajes poéticos que hablaban del amor, de la naturaleza y en gran medida de la religión, mediante textos que eran escasamente publicados, ya que los temas que aparecían en sus poemas eran entendidos como



propios de las mujeres y, por lo tanto, con poco valor literario, lo que ocasionó que mujeres que en esa época se habían atrevido a escribir poesía, no como un entretenimiento sino como un oficio "libremente elegido", no fueran incluidas en las antologías o en textos críticos, dando como resultado que sus poemas no fueran leídos por un mayor número de receptores sino casi exclusivamente por sus familiares.

El sentido y alcance de los mensajes poéticos de las mujeres que en México se han atrevido a asumirse como poetas se ha modificado a lo largo del tiempo: de abordar problemáticas intimistas o de corto alcance, fueron pasando a ocuparse cada vez más de temáticas amplias y diversas en las que los receptores fueron identificando tanto sus preocupaciones sociales como políticas, filosóficas, estéticas o de género.

De la visión de conjunto se desprende que fue el aumento de su propia preparación y educación lo que llevó a las poetas a asumir el interés por ser consideradas como profesionales de la escritura, y a crear mensajes contestatarios en los que se rebelan contra las tradiciones y las convenciones heredadas, y a dar cuenta de las inconformidades y desigualdades sociales que sufrían dentro de este sistema patriarcal. Lo anterior también las orientó hacia elaborar mensajes poéticos en los que llamaban a las cosas

por su nombre, influenciadas, sobre todo, por el trabajo poético de Rosario Castellanos, quien comienza por escribir en verso libre además de practicar la novela, el cuento, el ensayo y el teatro.

Mas tarde se puede apreciar que las mujeres poetas pudieron comunicarse con su lector a través de imágenes que hacen referencia al cuerpo, al deseo, al erotismo o a la filosofía; alcanzando con mayor libertad un tono de escritura personal, y un lenguaje que las diferenciaba de entre otras voces, principalmente de las que pertenecen a la generación denominada de los cincuenta.

Lo que a lo largo de esta tesis hemos podido comprobar es que la aparición pública de las mujeres como emisoras de mensajes poéticos a lo largo del siglo XX fue cada vez más amplia: pasó de apariciones marginales en publicaciones y antologías, a una presencia y difusión cada vez mayor.

Al tiempo que creció la difusión de su trabajo poético, también se desarrolló el análisis de su obra, es decir la decodificación de sus mensajes, y por lo tanto la comunicación con un mayor número de receptores. Todo esto estuvo acompañado por la aparición de vehículos de difusión como revistas, libros, antologías, reseñas, tesis, estudios y páginas culturales.



Mediante el análisis pormenorizado lo que también se puede captar es que el discurso poético de las mujeres poetas en México es cada vez más audaz y concreto, y que posee estilos más definidos; que su identidad como poetas a varias las ha llevado a abordar problemáticas similares, pero desde perspectivas marcadamente diferentes, y en algunos casos inclusive contrapuestas.

La mayor comunicación, sin duda, ha permitido que las mujeres que escriben poesía puedan expresar mediante un poema su historia y lo que en ella acontece, la cual se convierte en información para que ésta sea comprendida por un receptor universal al momento de entrar en contacto con la obra.

Podemos concluir que la hipótesis que se planteó como base para la presente investigación ha sido demostrada a partir de que, efectivamente, los mensajes que transmiten las mujeres que escriben poesía contienen información; que ésta, hace referencia a la forma en que las mujeres escritoras se han relacionado a nivel social, político, cultural, y hasta económico, en diversos momentos de la historia, consigo mismas, con sus iguales y con su sociedad. También se comprobó que dicha información, la cual está estructurada con base en códigos concretos de la poeta, es o

puede ser decodificada por un receptor, más allá del tiempo y del espacio, quien comprende el contenido del texto a través de la lectura, estableciéndose, entonces, una comunicación entre el emisor (la poeta) y el receptor (lector).



Bibliografía

- ACOSTA MONTORO, José, *Periodismo y Literatura I*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1973, 180, pp.**
- ALLAN POE, Edgar, *Filosofía de la Composición. Ensayos y Críticas*, Trad. Jorge Cortázar. Madrid, Ed. Crítica, 1973, 224, pp.**
- BRACHO, Coral, *Huellas de luz*, México, Ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, 115 pp.**
- BARRIENTOS GARCÍA, José Luis, *El lenguaje literario: I La comunicación literaria*, Madrid, Ed. Arco Libros, 1996, 94 pp.**
- BLANCO, José Joaquín, *Crónica Literaria: un siglo de escritores mexicanos*, México, Ed. Cal y Arena, 1996, 655 pp.**
- BRADU, Fabienne, *Señas Particulares: Escritora*, México, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, 138 pp.**
- CASTRO LEAL, Antonio, *La poesía mexicana moderna*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953, 509 pp.**
- CASTELLANOS, Rosario, *Mujer que sabe latín*, México. Fondo de Cultura Económica, 1984, (Col. Lecturas Mexicanas 32), 213 pp.**
- _____, *Sobre cultura femenina*, México, Ediciones de América, Revista Antológica, 1950, 127 pp.**
- _____, *Poesía no eres tú*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, 336 pp.**



- CANSIGNO, Ivonne**, *La voz de la poesía en México*, México, Ed. UAM Azcapotzalco-Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1993, 399 pp.
- COHEN, Sandro**, *Palabra nueva: dos décadas de poetas en México*, México, Ed. Premia, 1981, 355 pp.
- CROSS, Elsa**, *Los sueños. Elegías*, México, Ed. Práctica mortal, 2002, 38-39 pp.
- CHILLÓN ASENSIO, Lluís Albert**, *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, (Col. Aldea Global), 1999, 470 pp.
- DALLAL, Alberto**, *Periodismo y Literatura*, México, UNAM, 1985, 223 pp.
- ESPINOZA DE LOS MONTEROS, Orlando**, *Introducción a la poesía*, México, Ed. Concepto, 1997, 46 pp.
- ECO, Umberto**, *Los límites de la interpretación*, México, Ed. Lumen, 1992, 405 pp.
- ELIOT, T. S.**, *Ensayos escogidos. Poemas y Ensayos*, México, UNAM, 2000, 553 pp.
- FEM, 10 años de periodismo feminista**, México, Ed. Planeta, 1988, 358 pp.
- FIGUEIREDO, Fidelino de**, *La Lucha por la expresión. Prolegómenos para una Filosofía de la Literatura*, 2ª. ed, Buenos Aires, Ed. Espasa-Calpe, 1947, 152 pp.

- GUIRAUD, Pierre, *La semiología*, México, Ed. Siglo XXI, 1978, 133 p.
- GUILLÉN, Jorge, *Lenguaje y Poesía*, Madrid, Alianza, 1992, 207 pp.
- GLANZ, Margo, *Esguince de cintura*, México, Ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, 264 pp.
- HEIDEGGER, Martín, *Arte y Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, (Col. Breviarios), 148 pp.
- HIERRO, Graciela, *De la domesticación a la educación de las mexicanas*, México, Ed. Torres Asociados, 1990, 122 pp.
- HUIDOBRO, Vicente, *Poética y Estéticas Creacionistas*, México, UNAM, 1994, 312 pp.
- JAKOBSON, Roman, "Poética y Lingüística", *Estilo del lenguaje*, Madrid, Ed. Cátedra, 1974, 125-173 pp.
- LABASTIDA, Jaime, *La Palabra enemiga*, México, Ed. Aldus, 1996, 428 pp.
- LAZARO CARRETER, Fernando, "La literatura como fenómeno comunicativo", *Estudios de lingüística*, Barcelona, Ed. Crítica, 1980, 173-192 pp.
- _____, "El mensaje literal", *Estudios de Lingüística*, Barcelona, Ed. Crítica, 1980, 149-171 pp.

- _____. "Lengua literaria frente a lengua común", *Estudios de Lingüística*, Barcelona. Ed. Crítica, 1980, 193-205 pp.
- _____. "El poema y el lector", *De poética y poéticas*, Madrid, Ed. Cátedra, 1990, 15-33 pp.
- _____. "El poeta y el lector", *De poética y poéticas*, Madrid, Ed. Cátedra, 1990, 35-51 pp.
- LOTMAN, Yuri, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Ed. Itsmo, 2da ed., 1982, 364 pp.
- MARTÍNEZ RENTERÍA, Carlos, compilador, *76 poetas en Generación*, México, Ed. Praxis, 2000, 116 pp.
- PAZ, Octavio, *El Arco y la Lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*, 3ª. ed, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, 305 pp.
- _____. *Los hijos del Limo*, Madrid, Ed. Planeta-De Agostini, 1985, 326 pp.
- _____. *La llama Doble*, México, Ed. Seix Barral, 1999, 221 pp.
- _____. *Generaciones y Semblanzas: escritores y letras de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, 3 vol.
- RANDALL, Margaret, *Las Mujeres*, México, Siglo XXI, 1979, 152 pp.
- RICCI BITTI, Pio E. y Bruna, Zani, *La comunicación como un proceso social*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990, 290 pp.

- SAPIR, Edward, *El lenguaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, 280 pp.
- SEGRE, Cesare, *Principios del análisis del texto literario*, Barcelona, Ed. Crítica, 1985, 408 pp.
- RIVERA, Silvia Tomasa, *Vuelo de sombras*, México, Ed. Cal y arena, 1994, 203 pp.
- TUÑÓN PABLOS, Julia, *Mujeres en México*, México, Planeta, 1987, 190 pp.
- VÁZQUEZ, Felipe, *Archipiélago de signos. Ensayos de literatura mexicana*, México, Ed. Centro Toluqueño de Escritores, 1999, 222 pp.
- VILLAREAL, José Javier, *Los Fantasmas de la pasión*, México, Ed. Aldus, 1997, 237 pp.
- WOOLF, Virginia, *Un cuarto propio*, México, Ed. Colofón, 1984, 100 pp.
- WONG, Oscar, *La Pugna Sagrada. Comunicación y Poesía*, México, Ediciones Coyoacán, 1997, 103 pp.
- _____, *El secreto del verso. Manual para la enseñanza-aprendizaje en los talleres de apreciación poética*, México, Linajes Editores. 2001, 141 pp.
- _____, "La mujer en la poesía mexicana", en Norma Klahn y Jesse Fernández, coordinadoras, *Lugar de Encuentro. Ensayos críticos sobre poesía mexicana actual*, Bogotá, Ed. Katún, 1982, 205-217 pp.
- ZAID, Gabriel, *Asamblea de Poetas Jóvenes de México*, México, Ed. Contenido, 1991, 218 pp.



Entrevistas

CASTRO, Dolores, entrevista personal inédita, Ciudad de México, noviembre 15, 2002.

CROSS, Elsa, entrevista personal inédita, Ciudad de México, enero 27, 2002.

DEL VALLE, Estrella, entrevista personal inédita, Ciudad de México, enero 20, 2003.

LANGAGNE, Eduardo, entrevista personal inédita, Ciudad de México, enero 18, 2003.

NISSAN, Rosa, entrevista personal inédita, Ciudad de México, febrero 20, 2002.

RIVERA, Marfa, entrevista personal inédita, Ciudad de México, diciembre 3, 2002.



Hemerografía

CASTAÑEDA, José Carlos, "Los intempestivos años noventa", *Crónica*.

Suplemento Dominical. Año 4, núm. 192, septiembre 3, 2000,

2-7 pp.

GAMBARO, Griselda, "Escribimos lo que somos", *Fem*, vol. VI, núm. 21,

febrero-marzo, 1982, 20-22 pp.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia, "Narradoras mexicanas: utopía creativa y acción",

Literatura Mexicana, Instituto de Investigaciones Filológicas.

vol. II, núm. 1, 1991, 89-107 pp.

MIGUEL, Esther de, "La circunstancia femenina en el hecho literario", *Fem*,

vol. VI, núm. 21, febrero-marzo, 1982, 53-55 pp.

OSORIO, Lilia, "Ser, tradición, escritura", *Fem*, vol. VI, núm. 21,

febrero-marzo, 1982, 30-41 pp.

PERUJO ÁLVAREZ, Francesca, "Literatura, expresión y condición existencial",

Fem, vol. VI, núm. 21, febrero-marzo, 1982, 42-44 pp.

URRUTIA, Elena, "Tres Antologías", *Fem*, vol. III, núm. 10, enero-octubre,

1979, 85-87 pp.